DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

Il magnifico corteo sulle macerie

José Tolentino Mendonça e Pier Paolo Pasolini: due poetiche sulle orme di San Paolo

Francisco Maria Leote de Almeida Dias
matr. 16942

Relatore: Chiarissimo Professore Giorgio de Marchis

Coordinatore Dottorato: Chiarissimo Professore Francesco Fiorentino

Dottorato di Ricerca in CULTURE E LETTERATURE COMPARATE
Ciclo: XXVIII
Settore scientifico disciplinare: L-LIN 10

só a beleza pode descer para salvar-nos
quando as barreiras levantadas
permitirem
às imagens, aos ruídos, aos espúrios sedimentos
integrar o **magnífico**
cortejo sobre os escombros

José Tolentino Mendonça
"O esterco do mundo" in *A estrada branca*, 2005.

INDICE

- Riassunto - parole-chiave 8
- *Abstract - key-words* 9
- Dedica 10
- Ringraziamenti 11
- **PREMESSA** 13

I. JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA – profilo bio-bibliografico 19

I. I Origine e formazione

I.I.I L'inizio 20
I.I.II Angola 22
I.I.III La famiglia 24
I.I.IV "Ritornato" 27
I.I.V La Bibbia orale e scritta 29
I.I.VI Il Seminario 32
I.I.VII Herberto Helder, *Photomaton & Vox* 33
I.I.VIII Lisbona 37
I.I.IX 1990 39

I. II *Os dias contados* 41

I. III La prima Roma

I.III.I Arrivo a Roma 51
I.III.II Ordine sacerdotale 53
I.III.III *Figuratività e figurazione* 54
I.III.IV Professore e Saggista 56

I. IV *Longe não sabia* 58

I. V *A que distância deixaste o coração* 70

I.VI *Baldios* 74

I. VII Nuovo millennio

I.VII.I Biennale Internazionale del libro di Rio de Janeiro 91
I.VII.II Teixeira de Pascoaes 92
I.VII.III 2001 94

I. VIII *De igual para igual* 97

I. IX Progressione intellettuale, professionale e sociale

I.IX.I Rettore del Pontificio Collegio Portoghese di Roma 113
I.IX.II *La costruzione di Gesù*, premio P.E.N. Clube Português 114
I.IX.III Attività accademica e pastorale 121

I. X *A estrada branca* 129

I.XI *Perdoar Helena* 148

I.XII *Tábuas de pedra* 153

I.XIII *La notte apre i miei occhi – A noite abre os meus olhos*

I.XIII.I La fiera del libro di Torino 159
I.XIII.II Antologia italiana 161
I.XIII.III *A noite abre os meus olhos* 165

I. XIV *O viajante sem sono* 174

I.XV Testi letterari, contesti morali

I.XV.I Cristina Campo e Etty Hilleum 196
I.XV.II *A leitura infinita* e *O hipopótamo de Deus* 202
I.XV.III "Poéticas do viver crente" 208
I.XV.IV New York 213

I.XVI Benedetto XVI e pubblicazioni di carattere religioso

I.XVI.I Incontri con Benedetto XVI 216
I.XVI.II Pontificio Consiglio della Cultura 222
I.XVI.III Altre pubblicazioni di carattere religioso 224

I.XVII *Estação central* 233

I.XVIII *O estado do bosque* 249

I.XIX Tolentino sotto i riflettori

I.XIX.I Vice-Rettore dell'Università Cattolica Portoghese 261
I.XIX.II Uno dei 100 portoghesi più influenti 263
I.XIX.III "Que coisa são as nuvens" / "Che cosa sono le nuvole" 264
I.XIX.IV Roma, giornata mondiale della poesia 2014 266
I.XIX.V Gli ultimi aggiornamenti 267
I.XIX.VI Lisbona vista dalla luna 271

I.XX *A papoila e o monge* 273

II. RICEZIONE di PASOLINI in PORTOGALLO 284

II.I Portogallo anni ’60 285

II.II I primi intellettuali portoghesi che parlano di Pasolini 287

II.III *O Evangelho segundo São Mateus* 292

II.IV *Uma vida violenta* 293

II.V *Vádios* 297

II.VI Il Portogallo dei garofani 301

II.VII Eugénio e Pier Paolo, sole e ombra 304

II.VIII *Pasolini, poeta* 311

II.IX Luterani e corsari 317

II.X Empirico ed eretico 326

II.XI Nudi sul palcoscenico 330

II.XII Alla Gulbenkian di Lisbona, 10 anni dopo 336

II.XIII Jorge Silva Melo, Artistas Unidos e Cotovia 343

II.XIV Luís Miguel Cintra e il Teatro da Cornucópia 349

II.XV *Petrolio* 359

II.XVI Trentennale della morte di Pasolini 362

II.XVII Produzioni straniere del teatro pasoliniano in Portogallo 369

II.XVIII John Romão 373

II.XIX Un portoghese dipinge Pasolini sulle mura di Roma 382

III. SAN PAOLO e DUE CONCETTI PAOLINI 385

III. I La figura, il pensiero, la produzione scritta

III. I. I L’apostolo dei gentili 386
III. I. II Le Lettere e il pensiero paolino 392
III. I. III Moralità e Chiesa 386
III. I. IV La Prima lettera ai Corinzi 398
III. I. V La Seconda lettera ai Corinzi 399

III. II Primo concetto operativo: SCANDALO

III. II. I Scandalo 402
III. II. II Lo scandalo paolino 403
III. II. III Studi paolini di Badiou 405
III. II. IV La vita scandalosa di Paolo 407
III. II. V Scandalo per Giudei e Pagani 411

III. III Secondo concetto operativo: VASO D'ARGILLA

III. III. I Ancora Badiou sul "vaso d'argilla" 415
III. III. II Un vaso d'argilla per portare il tesoro 416
III. III. III Studi paolini di Agamben 418
III. III. IV L'inversione dei valori: la fragile argilla diventa forte 420
III. III. V La fede rende l'argilla infrangibile 422

IV. PASOLINI PAOLINO 425

IV.I Si riprende Badiou per accennare ad un "Paolo pasoliniano" 426

IV.II La sceneggiatura pasoliniana su San Paolo 429

IV.II.I Trasporre la vicenda di Paolo ai nostri giorni 434
IV.II.II Assoluta fedeltà al pensiero di Paolo 436
IV.II.III 1ª trasposizione: il conformismo 438
IV.II.IV 2ª trasposizione: la toponomastica 439
IV.II.V 3ª trasposizione: la realtà storico-sociale 441
IV.II.VI 4ª trasposizione: le domande 442
IV.II.VII «tragedia episodica» 443

IV.III Un Paolo doppio 447

IV.III.I Prete e santo 447
IV.III.II Il doppio di Pasolini 451
IV.III.III Fuori del tempo storico 455

IV.IV Altri percorsi paolini nell'opera di Pasolini 460

IV.IV.I *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* 460
IV.IV.II *Trasumanar e organizzar* 465
IV.IV.III *Teorema* 471
IV.IV.IV "Corsaro" e "Luterano" 474

IV.V Impurità e purezza 477

IV.V.I La bellezza nell'atroce 479
IV.V.II Lo scandalo pasoliniano 481

V. TOLENTINO PASO-PAOLINIANO 485

V.I Tolentino paolino 486

V.I.I Il centro fisso di un pensiero mobile 486
V.I.II Scrivere su San Paolo 490
V.I.III L'arte comunica Cristo 498
V.I.IV Paolo e Pier Paolo sullo "scandalo" 508

V.II Tolentino pasoliniano 511

V.II.I Il centro mobile di un pensiero fisso 511
V.II.II Un "maestro" come Pasolini 515
V.II.III Un "impuro" come Pasolini 519
V.II.IV Pier Paolo e Paolo su un "vaso d'argilla" 525

V.III Tolentino paso-paoliniano 529

V.III.I Poesie paoline di Tolentino 530
V.III.II Poesie pasoliniane di Tolentino 540
V.III.III Tolentino su Tolentino: poesie paso-paoliniane 559

V.IV "O poema" 573

V.IV.I La voce poetica tolentiniana 575
V.IV.II "O esterco do mundo" 587
V.IV.III Post-scriptum: un altro magnifico corteo sulle macerie 598

- **PER CONCLUDERE, un terzo concetto estemporaneo** 601

- **APPENDICE**

1. Una conversazione com José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015. 610
2. Cronologia tolentiniana 623
3. Lista completa e ordinata cronologicamente per volume di tutte le poesie pubblicate da José Tolentino Mendonça, con indicazioni propedeutiche a una critica genetica tolentiniana e riferimento ai componimenti tradotti e pubblicati in Italia. 629
4. Indice della bibliografia pasoliniana appartenente a José Tolentino Mendonça. 644

- **INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI** 648
- **BIBLIOGRAFIA** 654

Riassunto - parole-chave

La presente tesi ha come primo obiettivo analizzare la produzione letteraria di José Tolentino Mendonça, in cui la cultura italiana, in generale, e la lezione di Pier Paolo Pasolini, in particolare, hanno avuto un ruolo fondamentale nella formazione di una originalissima esperienza lirica, portoghese ed europea, oggi pienamente riconosciuta. La sensibilità pasoliniana del poeta portoghese gode, però, nella mediazione universalista di Paolo di Tarso, figura decisiva per entrambi gli autori e presente più volte in diversi momenti delle loro opere. Il "folgorato di Damasco" emerge come il portatore di un annuncio fondamentale per l'etica e per l'estetica di ambedue: quello di non conformarsi alla mentalità del mondo in cui vivono (Rom 12, 2), frantumando convenzioni («scandalo») e valorizzando ciò che il pensiero dominante ha disprezzato come follia o debolezza («vaso d'argilla»). Da questo senso di missione e di vita in lotta, in cui risalta, a ogni momento, la tensione del binomio Dio-Uomo / Uomo-Dio, si definisce un terzo denominatore comune in queste tre biografie: il tormento creativo. Il lavoro è corredato da un capitolo che integra storicamente l'operare di José Tolentino di Mendonça nell'ambito della diffusione della figura, dell'ideologia e dell'opera di Per Paolo Pasolini in Portogallo.

José Tolentino Mendonça

Poesia tolentiniana

Pier Paolo Pasolini

Fortuna pasoliniana in Portogallo

Paolo di Tarso

Lettere paoline

Dialogo *inter-artes*

Abstract - key-words

This dissertation has the primary objective to analize the literary production of José Tolentino Mendonça. The Italian culture and in particular the lesson of Pier Paolo Pasolini were fundamental in the development of his original lyrical experience, with a strong Portuguese and European nature, now fully recognized. The pasolinian feeling of the Portuguese poet has, however, the universalist mediation of Paul of Tarsus, central figure for both authors and present several times in different aspects of their works. The "damascene fulgurated" emerges as the announcer of a fundamental message for ethics and aesthetics of both Tolentino and Pasolini: the declaration of not conforming to the mentality of the world in which they live (Romans 12: 2), shattering conventions («scandalo») and appreciating what the dominant thought despised as weakness or madness («vaso d'argilla»). From this sense of mission and life in struggle, in which stands out, every time, the tension of the binomial God-Man / Man-God, a third common denominator can be established in these three biographies: the creative torment. This work is completed by a chapter that integrates historically the work of José Tolentino Mendonça as one of the propagators of the figure, ideology and work of Pier Paolo Pasolini in Portugal.

José Tolentino Mendonça

Tolentinian poetry

Pier Paolo Pasolini

Pasolinian culture in Portugal

Paul of Tarsus

Pauline Epistles

***Inter-artes* dialogue**

DEDICA

Questo lavoro

dedico-o **aos meus Pais**, por tudo,
lo dedico a **Giulio**, per ogni cosa,

lo dedico alla **Professoressa Giulia Lanciani**, per la grande fiducia che ha sempre avuto nelle mie capacità e per avermi dato le opportunità giuste perché io le sviluppassi e giustificassi la fiducia in me riposta,

dedico-o ao **Padre Tolentino**, cuja amizade de catorze anos é um dom dos mais preciosos. A minha homenagem no seu meio século de vida.

Francisco de Almeida Dias

A Roma, il 5 dicembre 2015,
giorno del 50º compleanno di José Tolentino Mendonça.

RINGRAZIAMENTI

Pur sapendo che sarà sempre lacunosa, anche la più completa lista di persone che dovrei qui ringraziare, non voglio ommettere il nome di coloro che mi sono stati più vicini in questi tre anni di lavoro.

Ringrazio innanzitutto il mio tutor, Professore Giorgio de Marchis, e la squadra di Portoghese della Facoltà di Lettere di Roma Tre. I cari amici del settore amministrativo del Dipartimento di Letterature Comparate, più che efficienti: dedicati; insieme alla Professoressa Isabel Drumond Braga dell'Università di Lisbona e al Notaio Carlo Giubbini Ferroni - sono loro che devo ringraziare per la risoluzione di ogni problema burocratico che rischiava di vanificare la mia candidatura. Autore di una delle lettere di presentazione e presenza costante e molto amica, il Professor Gaetano Sabatini. La Professoressa Stefania Parisi, con chi ho avuto una importante conversazione sul cinema di Pasolini, per i riferimenti che mi ha dato.

Ringrazio in forma particolare il primo traduttore di Pasolini poeta in Portogallo – Professore Manuel Simões – per l'immediata disponibilità nel darmi informazioni e per la grande simpatia dimostratami.

In Portogallo ho contato sull'aiuto prezioso di mia cugina Maria Madalena da Costa Lima. Ringrazio la dottoressa Graça Afonso della Direção Municipal de Cultura - Departamento de Ação Cultural del Comune di Lisbona, per il gentile, veloce ed esauriente resoconto sul "Premio Cidade de Lisboa" e il fotografo Vicente Moreira Rato, co-autore con Tolentino dell'opera *A que distância deixaste o coração*. La Professoressa Maria João Reynaud del Dipartimento di Studi Portoghesi e Romanzi della Facoltà di Lettere dell'Università di Porto, per l'illuminante scambio di idee, prima che questa tesi fosse un progetto scritto.

Nella "retroguardia di difesa", l'appoggio affettivo e concreto della mia famiglia – fratelli, nipoti, zii, cugini – e dei miei amici Isabella Padellaro, Massimo Angeloni, Giuseppina Barbieri, Andrea Caporuscio, Lucia di Gioia, Federica Guida, Paolo Darra, Antonella Lattanzi, Elisa Fiorenza, Federica Mendaia, Ivana Bartolini, Eros Olivieri, Carolina Zaccarini (e la sua bellissima famiglia). A Lisbona, Maria Amélia Correia Frade, Leonor Bettencourt Rodrigues e Rui Costa Lopes, Wilma Magalhães e António Marques, Carlos Morgado. A Rio de Janeiro, Ana e Nuno Bello.

Ringrazio Matteo Canale, per i buoni consigli e per il prezioso aiuto nella revisione del testo.

Le mie colleghe di dottorato Sandra Paoli (e il suo marito, Guido Moltedo) Angelica Fei e Ilaria Aletto. Il personale dell'Istituto Portoghese di Sant'Antonio in Roma, a cominciare dal suo Rettore, Rev. Mons. Agostinho Borges; Dott. Antonio Cimini, Sig.ª Cidália Matos Pereira, Diana Carvalho e Licínio José Carneiro.

Ringrazio la mia ex-alunna Alessandra P. Bucci Vafiadis, autrice nel 2010 della tesi di laurea «José Tolentino Mendonça: "Procurar uma sílaba", il ruolo mutevole delle parole» di cui sono stato correlatore in questo stesso ateneo – che mi ha dato l'opportunità di rileggere Tolentino con occhi critici e che mi ha fatto pensare come sarebbe interessante approfondirne l'opera poetica.

Con molta "saudade", ringrazio anche le due amiche che sono scomparse prima che il mio dottorato arrivasse alla sua conclusione, ma che mi sono state davvero molto vicine – e che non dimenticherò: Maria Grazia Ceccaroni Morotti Cambi Voglia (02.05.1924 - 21.11.2014) e Maria Helena de Portugal Barchiesi (09.08.1923 - 21.08.2015).

Ringrazio per la sua preziosa, costante, intelligente assistenza, il mio medico, Dott.ssa Laura Napolitano.

PREMESSA

La presente tesi dottorale nasce da un interesse profondo e cementato negli ultimi quattordici anni nei confronti dell'opera del poeta portoghese José Tolentino Mendonça. Nato nell'isola di Madeira nel 1965 e trascorsa l'infanzia in Angola, Tolentino scoprirà ancora adolescente la sua vocazione religiosa, entrando in Seminario e trasferendosi a Roma, dove abiterà per sei anni, proseguendo gli studi presso il Pontificio Istituto Biblico, dopo la sua ordinazione sacerdotale. Parallelamente alla sua formazione culturale e religiosa, la sua voce poetica – che si afferma precocemente, prima ancora del soggiorno italiano, nel 1990, con la pubblicazione di *Os dias contados* – riceverà un'importante influenza della cultura letteraria e dell'ambiente del paese e della città che lo accolgono in questi anni decisivi. Sono, in effetti, visibilissimi gli echi italiani nei volumi che pubblica negli anni a seguire - *Longe não sabia* (1997), *A que distância deixaste o coração* (1998), *Baldios* (1999), *De igual para igual* (2001), *A estrada branca* (2005) – che culminano nella prima antologia poetica, pubblicata in Italia nel 2006, con traduzione di Manuele Masini: *La notte apre i miei occhi*.

L'idea iniziale era dunque quella di indagare sul carattere contemporaneo ed europeo dell'opera tolentiniana in chiave intertestuale e comparatistica, in rapporto ad altri testi, antichi e moderni, sacri e profani, individuando la poligenesi della sua scrittura nelle arti visive, performative e musicali, che, oltre a quelle letterarie, Tolentino frequenta con visibile gusto, sensibilità e conoscenza. Il titolo stesso del primo progetto, «José Tolentino Mendonça: e la parola si fece immagine, musica, poesia»,

faceva riferimento a quell'interesse di base, vale a dire, alla simbiosi continua tra gli elementi - guardare e vedere, sentire e ascoltare, leggere e capire - che si fondono in un unico istante e sono il collante della sintesi poetica che l'autore opera.

C'era, però, da una parte, il pericolo dell'ambito sconfinato a cui si andava incontro e in cui certamente ci si sarebbe persi e, dall'altra, la coscienza che, oltre ai riferimenti espliciti a Pier Paolo Pasolini nell'opera del poeta portoghese, l'intertestualità e l'intercodificazione individuavano in Tolentino un sentimento pasoliniano che intuisce e concretizza la parola come sintesi di "universi distinti". Abbiamo allora colto l'opportunità per restringere e approfondire la lettura comparata di queste due personalità artistiche, di per sé poliedriche: Tolentino poeta (e teologo, e filosofo, e

filologo) e Pasolini poeta (e regista, e saggista, e polemista) si sono, così, rivelati come un argomento più adatto alla nostra indagine, e a ciò si aggiungevano due interessanti ricorrenze.

Il 2015 segnalava il quarantennale della morte del "poeta delle ceneri", e tutte le commemorazioni attinenti, che avrebbero significato nuove edizioni, coinvolto studiosi in convegni scientifici e mostre rievocative, tutto uno sforzo di aggiornamento intento a far riemergere un Pier Paolo Pasolini aggiornato e rivisto, di cui questo lavoro ha la pretesa di voler essere un contributo originale nella sua marginalità. D'altro canto, il 2015 segnalava anche i cinquant'anni di vita di José Tolentino Mendonça e i suoi 25 anni di produzione poetica.

Tradotto in varie lingue, incluso tra i più grandi autori portoghesi in diverse antologie di poesia contemporanea, spesso chiamato a rappresentare il suo paese in certami letterari internazionali, più volte premiato in Portogallo – Prémio Cidade de Lisboa de Poesia (1998), Prémio PEN Clube Português (2004), Prémio Literário da Fundação Inês de Castro (2009)[1] –, José Tolentino Mendonça è stato considerato uno dei 100 portoghesi più influenti nel 2012, anno in cui diventa simultaneamente vice-Rettore dell'Universidade Católica Portuguesa e consultore del Pontificio Consiglio della Cultura, indicato dal Cardinale Gianfranco Ravasi. Questo era, dunque, il momento per dar corso ad uno studio approfondito e complessivo della sua opera, fin qui indagata solo in modo parziale.

La tesi guadagnava così una macrostruttura in due parti principali: la prima, più informativa e storica, sulla vicenda umana e letteraria del poeta portoghese e la seconda incentrata su dei concetti teorici sui quali poter basare una lettura comparata dell'operato di José Tolentino Mendonça e di Pier Paolo Pasolini. Prontamente, però, si è verificata la convenienza e l'interesse di corredare la parte iniziale con un nucleo complementare: oltre a un aspetto più prettamente biografico, ci sembrava di grande importanza aggiungere una sorta di recensione generale dell'opera, ove verificare anche la maturazione poetica, le influenze intercodificate della sua produzione e in particolare, naturalmente, le risonanze pasoliniane in Tolentino. Si è deciso di inframezzare questa informazione con quella che riguarda la vita e l'evoluzione culturale e sociale del poeta, per riprodurre due evoluzioni che procedono in modo intrecciato e non indipendentemente. Da qui è nato il voluminoso primo capitolo, un profilo bio-bibliografico, in cui a una proposta di periodizzazione delle varie fasi della vita corrispondono, cronologicamente, la pubblicazione dei suoi dieci volumi di poesia, della sua antologia poetica e delle due pièce teatrali che, insieme alla poesia, riguardano l'ambito più strettamente letterario della sua opera[2].

[1] Alla fine del 2015 il merito letterario di Tolentino è stato anche riconosciuto in Italia: vince il "Premio Letterario Res Magnae 2015", nella sezione "Cultura dell'Incontro", attribuito al suo libro *La mistica dell'istante, Tempo e Promessa*, pubblicato lo stesso anno in Italia dalla casa editrice Vita e Pensiero, il 19 novembre.

[2] Perché non direttamente attinenti al nostro proposito di analisi letteraria, e per motivi di economia di spazio, abbiamo integrato l'informazione sulla vastissima produzione saggistica di ambito religioso nei sottocapitoli sulla vicenda personale di José Tolentino Mendonça.

La riflessione sulla vita e sull'opera di Tolentino hanno reso evidente che, oltre a essere un "debitore" confesso della lezione pasoliniana, lui stesso è diventato negli anni un vero divulgatore della figura e dell'opera di Pier Pasolini in Portogallo. Inoltre non esisteva fino ad oggi alcun resoconto storico della ricezione di Pasolini in Portogallo. Questa lacuna ci ha spinto ad aggiungere alla prima parte un secondo capitolo complementare, che ha una valenza autonoma. Anche qui una bella sorpresa ci è venuta incontro: Tolentino ha usato, almeno una volta, uno pseudonimo – Francisco Roda – per firmare l'introduzione della più recente edizione portoghese dei pasoliniani *Escritos corsários, cartas luteranas* (Assírio & Alvim, 2006).

Certi di essere ormai in possesso di tutto il bagaglio necessario per un viaggio nell'universo paso-tolentiniano, ci siamo accorti che un terzo nome affiorava in tutte le nostre indagini, quasi a volersi introdurre in questa lettura. Inoltre ci sembrava carente la definizione della personalità artistica e dell'umanità poetica di Tolentino come "pasoliniana" *tout court*, di forte assonanza epigonale. La terza figura di dimensione universale, che sembrava mediare le linee di forza comuni tra le opere dei due poeti, era chiaramente quella di San Paolo – e dunque, da due, siamo passati alla lettura comparata di tre grandi autori. Il messaggio di Paolo trovava, infatti, perfetta aderenza sia nella vita, ideologia e opera di Pasolini, che in quelle di Tolentino e, d'un tratto, tutta la nostra tesi è parsa potersi sintetizzare nel versetto della lettera ai Romani: «Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente» (Rom 12, 2).

Dalla lettura delle opere di Tolentino e di Pasolini appare evidente che le linee di forza in comune tra loro riguardano sempre il binomio Dio-Uomo e Uomo-Dio e, naturalmente, per poterle sviluppare, diventava necessario trovare dei concetti operativi che dovevano essere presi dalla lezione paolina, nell'ottica della triangolazione che ci eravamo proposti. E così sono stati individuati i termini «scandalo» e «vaso d'argilla», conformati teoricamente sulle letture fondamentali di Alain Badiou[3] e Giorgio Agamben[4], associate a testi complementari ed illuminanti di Guy Scarpetta[5], Giuseppe Conti Calabresi[6], Marco Antonio Bazzocchi[7], Tomaso Subini[8] e di alcuni interessanti articoli come quelli di Silvia Giuliani[9], Francesca Parmeggiani[10], tra altri.

[3] A. Badiou, *San Paolo, la formazione dell'universalismo*, Napoli, Cronopio, 2010.
[4] G. Agamben, *Il tempo che resta, Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
[5] G. Scarpetta*, L'Impuro, letteratura, musica e pittura: analisi della creatività contemporanea*, Milano, SugarCo Edizioni, 1990.
[6] G. Conti Calabresi, *Pasolini e il Sacro*, Milano, Jaca Book, 1994.
[7] M.A. Bazzocchi, *I buratini filosofi, Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
[8] T. Subini, *La necessità di morire, Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2007.
[9] S. Giuliani, *San Paolo secondo Pasolini: ascesi e organizzazione*, "Cahiers d'études italiennes", Grenoble, Université Stendhal, 9, 2009, pp. 115-125.
[10] F. Parmeggiani, *Pasolini e la parola sacra: il progetto del "San Paolo"*, "Italica", Indiana, American Association of Teachers of Italian, 73.2, 1996, pp.195-214.

Di «scandalo» ci parla San Paolo in questi termini: «noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani» (1 Cor 1, 23). L'universalismo del messaggio paolino è basato sul fatto che l'evento della morte e resurrezione del figlio di Dio ha eliminato tutte le differenze tra gli uomini: tutti si collocano allo stesso livello davanti ad un avvenimento che sconvolge ogni regola e ogni legge sulla quale il vecchio mondo era fondato. Per estensione possiamo considerare uno scandalo di uguale portata quello di Tolentino e di Pasolini, che, non conformandosi «alla mentalità di questo secolo», propagano con le loro opere altre idee di scandalosa universalità: Tolentino ci dice che il messaggio di Dio è per tutti, credenti e non credenti; Pasolini considera l'effettività del messaggio cristiano, al di là del proprio ateismo; in Pasolini, quella lezione che Tolentino dichiara, rivendica e ripropone, di vedere il sacro con occhi profani e il profano con occhi sacralizzanti.

Portando al limite questo primo concetto, ritroviamo l'idea tanto cara a Pasolini e più volte da lui citata che «Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato per ridurre a nulla le cose che sono» (1 Cor 1 – 28). Da una parte, sono state ridotte al nulla tutte le barriere e ciò costituì «scandalo»; dall'altra, siamo catapultati verso il secondo concetto: la scelta di «ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato» – è stato scelto il «vaso d'argilla» per trasportare il tesoro.

«Ma questo tesoro l'abbiamo in vasi d'argilla, perché tale potenza straordinaria sia di Dio e non venga da noi» (2 Cor 4,7) significa, di nuovo e scandalosamente, quello che Badiou chiama la «destituzione dei criteri mondani della gloria» operata dal discorso paolino: la forza di una verità è immanente a ciò che, per i discorsi dominanti, è debolezza o follia. Niente di più adatto a due poetiche dell'impurità, come quelle di Pasolini e di Tolentino, che questo discorso: in entrambi l'elevazione dello scarto a un ruolo preminente nella produzione artistica, in esso ritrovando la possibilità di un linguaggio nuovo, più efficace, nel riproporre una nuova spiritualità, fino ad arrivare ad una definizione quale: «O poema não alcança aquela pureza que fascina o mundo. O poema abraça precisamente aquela impureza que o mundo repudia»[11].

La definizione di questi due concetti operativi, «scandalo» e «vaso d'argilla», è stata sviluppata nel terzo capitolo della tesi, dopo una necessariamente breve, ma fondamentale, rievocazione della figura, del pensiero e della produzione scritta di colui che è passato alla storia come l'«apostolo dei Gentili», Paolo di Tarso - meravigliosamente dipinto da uno degli autori fondamentali del XX secolo portoghese, che, essendo anche uno degli scrittori più vicini a Tolentino (tanto da dedicargli alcuni studi[12]), è stato qui convocato: Teixeira de Pascoaes.

[11] «La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia.» J.T. Mendonça, *La notte apre i miei occhi: antologia poetica*, Pisa, ETS, 2006, p. 95.
[12] Tra essi, quello introduttorio della riedizione di Teixeira de Pascoaes, *O pobre tolo: prosa e poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

Il *corpus* della nostra tesi si centra, dunque, nel quarto e nel quinto capitolo, in cui si è potuto individuare un Pasolini paolino – ricorrendo a parte della sua produzione, più direttamente collegata all'autore delle Lettere: la sceneggiatura del film mai realizzato su San Paolo, *in primis*, e poi ad altre evocazioni paoline quali le poesie di *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* e *Trasumanar e Organizzar*, la sceneggiatura e il film *Teorema* e le giornalistiche "epistole" pasoliniane di *Scritti corsari* e *Lettere luterane.* Dalla nostra indagine, sono emersi non solo un San Paolo doppio, ma anche un Paolo doppio di Pier Paolo e la grande tematica pasoliniana della «bellezza nell'atroce» e il suo scandalo, di radice paolina.

Lo schema dell'ultimo capitolo, «Tolentino paso-paoliniano», evolve individuando un carattere programmaticamente paolino nello «scandalo» tolentiniano e una sensibilità fedelmente pasoliniana nella tensione tra la fragilità e la forza del «vaso d'argilla», proposta dal poeta portoghese. La sintesi delle due lezioni l'abbiamo individuata ricorrendo all'analisi concreta di alcuni componimenti poetici, scelti con la duplice intenzione di illustrare i due concetti e di ripercorrere l'intero arco dei venticinque anni di produzione letteraria di José Tolentino Mendonça, dagli esordi *madeiresi* agli ultimi, straordinari e sorprendenti esperimenti lirici, basati sulla forma dell'*haiku* giapponese.

Di questo percorso, in costante evoluzione, durato tre anni, siamo arrivati infine a delle conclusioni, che hanno oltrepassato le nostre aspettative e i due concetti scelti come programma di lavoro. Oltre alle due linee paoline, che permettono una lettura intersecata fra Pasolini e Tolentino, emerge un'altra questione interessante ed importante per Tolentino - che, in qualche modo, le riassume e le supera: l'identificazione del martire della chiesa primitiva, dell'apostolo dei gentili, con Pier Paolo Pasolini. E tale identificazione, se parte certamente da un mero livello biografico - «caduto da sempre» dalla sella del cavallo[13] - può essere più efficacemente stabilita attraverso una dimensione affettiva, probabilmente più coinvolgente per il poeta portoghese: quella del tormento.

Questo terzo concetto estemporaneo, in cui riemerge il centrale binomio Dio-Uomo e Uomo-Dio, è legato al dolore e al coraggio di Paolo e di Pier Paolo – in una parola, alla loro umanità, così profondamente intuita e compatita (nel suo senso etimologico, συμπάθεια, "sopportare, soffrire insieme") da Tolentino. Se tale concetto è stato solo sfiorato in un breve testo di chiusura, esso è stato sufficientemente sviluppato dall'autore stesso, nel corso di un'intervista informale che generosamente ci ha concesso nel novembre scorso, durante il suo soggiorno a Roma, in occasione

[13]«Non sono mai stato spavaldamente in sella (come molti potenti della terra, o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte nella polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio.» Lettera a Don Giovani Rossi del 27 dicembre 1964, in P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988, p. 577.

della premiazione del suo libro *La mistica dell'istante, tempo e promessa*. Questa conversazione, la cui trascrizione siamo stati autorizzati a pubblicare in appendice, è la "chiave d'oro" con cui concludo il mio lavoro.

Sulla strada di San Paolo, dunque, ha camminato Pier Paolo Pasolini e cammina José Tolentino Mendonça, collocando a volte i piedi sulle orme del poeta italiano, che a sua volta ha seguito da vicino le tracce lasciate dal folgorato di Damasco. Quando coincide con Pasolini-uomo, Tolentino sente il «tormento»; quando invece ciò succede con Pasolini-opera, il nostro poeta ritrova un «vaso d'argilla»; e ogni qual volta si ferma su Pasolini-idea, eccolo sull'orma dello «scandalo». In conclusione, Tolentino prova un interesse essenzialmente paolino per Pasolini.

Ed è giustamente a tale interesse che si riferisce il titolo scelto per questo lavoro di ricerca - parole prese in prestito da una poesia di Tolentino, analizzata a mo' di conclusione del quinto capitolo. "O esterco do mundo" rievoca, giustamente, San Paolo, intrecciandolo con due autrici novecentesche molto care al poeta – e che, metonimicamente, possiamo considerare l'immagine del suo universo culturale, nel quale spicca Pier Paolo Pasolini. «Il magnifico corteo sulle macerie»: *magnifico,* rappresentando l'aspetto che diventa «scandalo», in relazione con i due sostantivi che lo seguono; *macerie*, la spazzatura, la rudezza, l'umiltà prefigurata dal «vaso d'argilla»; e *corteo*, quello dei tre apostoli di una stessa verità (quella che causa scandalo, quella affine allo scarto, del vaso d'argilla): Pier Paolo Pasolini, José Tolentino Mendonça e, a capo dei due, Paolo di Tarso.

I. José Tolentino Mendonça – profilo bio-bibliografico

> Sinto-me uma obra dos outros no sentido em que sou construído pela ternura, pela confiança, pela esperança dos outros. Sinto-me muito amparado pela amizade dos outros.[14]

[14] «Mi sento un'opera degli altri nel senso che sono costruito dalla tenerezza, dalla fiducia, dalla speranza degli altri. Mi sento molto sostenuto dall'amicizia degli altri.». A. Mota Ribeiro, *Padre Tolentino Mendonça: «Vivo da partilha dos outros. É uma vida pobre? É. É uma vida riquíssima? É? Sou assim»*, "Público", 09 dicembre 2012.

I.I Origine e formazione

I.I.I L'inizio

> Em tão pouco cabe a extensão de uma vida
> os olhos perdemos no vasto norte
> afinal em nós sempre estiveram fixos
> recolheram o volume das ilhas
> presos a nós que nada sabemos
>
> eu só dizia:
> foge comigo
> desce também o rio
> escuro salgueiro[15]

José Tolentino Mendonça, all'anagrafe José Tolentino de Calaça Mendonça - il suo secondo nome, quello con cui il poeta è più semplicemente conosciuto, sembra la memoria antica e perduta nei secoli di un legame tra il lontano Portogallo e l'Italia, o almeno della devozione lusitana per il santo marchigiano, che visse tra XIII e XIV secolo.

Tolentino è nato a Machico, comune situato nell'estrema parte orientale dell'isola di Madeira - dove sono arrivati per la prima volta gli scopritori portoghesi João Gonçalves Zarco e Tristão Vaz Teixeira, tra il 1418 e il 1420. Una lunga costa bagnata a nord, est e sud dall'Oceano Atlantico, con un profilo montagnoso che cade violentemente sulle acque. L'isola che, insieme a Porto Santo e ad altre cinque isole minori disabitate forma l'arcipelago, oggi famoso e arricchito soprattutto grazie al turismo, basava tradizionalmente la sua economia nell'agricoltura e nella pesca - settore in cui si inquadra la famiglia di Tolentino.

> Nasci numa ilha, a Madeira. A maternidade onde nasci foi derrubada, nos anos 90, quando se fez a ampliação da pista do aeroporto. Mas sei que nasci ali. Porque recordo minha mãe, ocupada entre as flores. E meu pai, que me trazia de presente, das longas viagens marítimas, um pássaro. Porque me recordo de ter lido, numa falésia, não longe de minha casa, um livro de Herberto Helder.[16]

[15] «In così poco si misura l'estensione di una vita / gli occhi perdiamo nel vasto orizzonte / alla fine in noi sono sempre rimasti fissi / hanno raccolto il volume delle isole / attaccati a noi che nulla sappiamo // io solo dicevo: / scappa con me / scende anche il fiume / scuro salice»: "Biografia" in J.T. Mendonça, *Longe não sabia*, Lisboa, Presença, 1997, p.37.

[16] «Sono nato in un'isola, Madeira. L'ospedale dove sono nato è stato buttato giù, negli anni 90, quando si è ampliata la pista dell'aeroporto. Ma so che sono nato lì. Perché ricordo mia madre occupata tra i fiori. E mio padre che mi portava come regalo, dai lunghi viaggi marittimi, un passero. Perché mi ricordo di aver letto, in una falesia, non lontana da casa mia, un libro di Herberto Helder.» J. Ribeiro, *Tenho de me levantar cedo*, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 28 dicembre 2011 -10 gennaio 2012.

Sarebbe interessante pensare nel significato che potrebbe avere per Tolentino essere un poeta isolano, alla forza simbolica che questo dato possa avere nel suo immaginario come poeta, dato che, come sappiamo, l'isola rappresenta l'ordine cosmico (coscienza, pace e ragione) in contrapposizione al mare dell'irrazionalità e del caos; al suo carattere primario di rifugio si aggiunge quello di divisione e allontanamento dagli altri individui. Anche se l'idea dell'isola richiama la fuga dalla realtà per ritrovare il proprio "centro" - e questo sembra essere una costante nella poesia introspettiva di Tolentino - così come costante è la presenza dell'isola, di Madeira, il poeta afferma in un'intervista:

> *Qual é o traço mais forte da sua memória de infância?*
> Penso que o que me marcou mais na infância foi o espaço. A dimensão da Terra. Lembro-me de ser muito miúdo e de estar à janela a olhar, simplesmente. Lembro-me de ser muito miúdo e de estar na cama a ouvir bater o mar. Lembro-me de ser miúdo e de estar no pequeno cais da minha terra a ver os barcos que chegavam, a olhar um ponto distante. A dimensão do espaço vazio, dos baldios.
> *Que vieram mais tarde a ser titulo de um dos seus livros.*
> Penso que isso de certa forma é o começo.
> *Já com a noção de insularidade presente ou a ideia de que estava numa ilha ainda não existia?*
> O mundo é um lugar muito insular. O mundo, em si.
> *Podemos é não ter consciência disso, se à nossa volta for tudo horizonte.*
> Penso que a ideia de insularidade nasce já num estádio mais avançado da consciência, quando temos determinadas necessidades a que um certo espaço ou uma certa sociedade não consegue responder. Aí, sentimos a insularidade. A insularidade é uma experiência de tipo psicológico. Podemos estar numa ilha pequena e sentir a vastidão daquele lugar. Retorno aos lugares da minha infância e sinto-os como lugares de grande vastidão.
> *Ainda hoje?*
> É interessante porque uma infância passada numa ilha - e uma ilha pequena como é a Madeira - podemos pensar que é uma infância muito limitada. Mas eu descrevo a minha infância como, sei lá, as aventuras de Marco Polo ou coisa assim. Porque descobrimos no pequeno espaço portas e possibilidades e parece que a terra se desdobra e que é ilimitada.[17]

Prevale, dunque, una nozione dello spazio, della grandezza dello spazio, più che l'idea dell'isola nel poeta. Ciò può essere anche attribuito al fatto che Tolentino non abbia potuto assorbire nella prima infanzia, tranne che in modo indiretto (attraverso la famiglia), tale sensibilità e tali valori

[17] «*Qual è il tratto più forte della sua memoria dell'infanzia?* Penso che quello che mi ha segnato più nell'infanzia è stato lo spazio. La dimensione della terra. Mi ricordo di essere molto piccolo e di guardare dalla finestra, semplicemente. Mi ricordo di essere molto piccolo e di rimanere a letto ad ascoltare il rumore del mare. Mi ricordo di essere bambino e di essere nel piccolo molo del mio villaggio vedendo le barche che arrivavano, a guardare un punto distante. La dimensione dello spazio vuoto, delle terre di nessuno ("baldios"). *Che più tardi è diventato il titolo di uno dei suoi libri.* Penso che ciò in un certo senso sia l'inizio. *Già con la nozione di insularità presente o l'idea di essere in un'isola non esisteva ancora?* Il mondo è un luogo molto insulare. Il mondo in se stesso. *Ma possiamo non averne la coscienza, se intorno a noi è tutto orizzonte.* Penso che l'idea dell'insularità sia nata in un momento più avanzato della coscienza, quando abbiamo determinate necessità a cui un certo spazio o una certa società non riesce a rispondere. A quel punto sentiamo l'insularità. L'insularità è una esperienza di tipo psicologico. Possiamo essere in una piccola isola e sentire la vastezza di quel luogo. Ritorno ai luoghi della mia infanzia e gli sento come luoghi di grande vastezza. *Ancora oggi?* È interessante perché un'infanzia passata in un'isola - e un'isola piccola come Madeira - possiamo pensare sia un'infanzia molto limitata. Ma io descrivo la mia infanzia come, che ne so, le avventure di Marco Polo o qualcosa del genere. Perché scopriamo nel piccolo spazio porte e possibilità, e sembra che la terra si raddoppi e che sia illimitata.» C. Vaz Marques, *A fé é claramente nocturna*, "Ler", dicembre 2009.

isolani, per così dire - dato che con meno di un anno di vita si sposta insieme alla famiglia in Angola, dove rimarrà fino all'età di nove anni. E, nonostante questo, lui scrive in apertura della prima poesia, nel suo primo libro[18]:

> No princípio era a ilha
> embora se diga
> o Espírito de Deus
> abraçava as águas
> (...)[19]

Tolentino è il quarto figlio di una famiglia che arriverà ad averne cinque e nasce il 15 dicembre 1965. Il padre, pescatore, avrà avuto certamente difficoltà a mantenere una famiglia così numerosa e decide di emigrare per Angola, chiamando in un secondo momento la famiglia vicino a sé.

I.I.II Angola

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, la dittatura salazarista inizia una lunga e lenta agonia che si protrae fino alla rivoluzione dell'aprile del 1974. Segno di un malessere generalizzato è il movimento migratorio, che ha un secondo momento di espansione tra il 1963-1964 fino al 1973-1974:

> De Portugal saiu-se fundamentalmente das regiões a norte do Tejo e dos arquipélagos dos Açores e da Madeira (...) A relação entre origem e destino da emigração varia da seguinte forma: a Europa é quase exclusivamente destino de emigrantes portugueses com origem no continente; a África do Sul, a Venezuela, os EUA e o Canadá são o destino preferencial da emigração insular.[20]

Il tasso migratorio annuale di Funchal, il capoluogo dell'isola di Madeira, sale al 2,32% negli anni tra 1960 e 1970[21] e, nello stesso decennio, tra il 20 e il 30 % di questo numero di emigranti lavorano nel settore primario - come il padre e gli zii di Tolentino[22].

---

[18] "A infância de Herberto Helder" in J.T. Mendonça, *Os dias contados*, Funchal. SREC, 1990, pp.9-10.

[19] «In principio era l'isola / sebbene si dica / lo Spirito di Dio / abbracciava le acque (...)» J.T. Mendonça, *La notte apre i miei occhi, antologia poetica*, Pisa, ETS, 2006, p.7.

[20] «Dal Portogallo si partiva fondamentalmente dalle regioni a nord del Tago e degli arcipelagi delle Azzorre e di Madeira (...) Il rapporto tra origine e destino dell'emigrazione varia nel seguente modo: l'Europa è quasi esclusivamente destinazione degli emigranti portoghesi di origine continentale; il Sudafrica, il Venezuela, gli Stati Uniti e il Canada sono la destinazione preferenziale dell'emigrazione isolana.» F. Martins, *Emigração: A imensa debandada* in *História de Portugal*, a cura di José Mattoso, v.7, *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Estampa, 1994, p.421.

[21] *Ibidem.*

[22] «Com um ano de idade, fiz uma viagem com a minha mãe, no navio Príncipe Perfeito. Fomos para Angola, onde o meu pai já estava. Fui com os meus irmãos, era o mais pequeno. Do Lobito, as recordações são da amplidão do espaço. As

Potrà forse sembrare strano che la famiglia abbia scelto l'Angola, un territorio in guerra, come destinazione. Però tale scelta si deve al "miracolo economico" che l'Angola conosce tra il 1963 e il 1973, dopo anni di una politica keynesiana di sviluppo dei settori agricolo ed estrattivo soprattutto mirando ai mercati esteri.[23] Ed è anche necessario ricordare che dopo la revisione dell'*Atto Coloniale* nel 1951 (parte integrante della Costituzione Portoghese del 1933) si era mantenuto inalterato il carattere unitario del territorio ultramarino portoghese - e dunque, l'Angola era ancora Portogallo.

Non avendo ancora compiuto un anno di vita, José Tolentino Mendonça arriva con la madre ed i tre fratelli a Lobito, comune della provincia di Benguela, con il piroscafo portoghese "Príncipe Perfeito" della Compagnia Nazionale di Navigazione[24]. I suoi primi ricordi sono, dunque di questa lunga distesa oceanica, situata nell'Angola centro-occidentale, sviluppatasi nei secoli grazie alla sua posizione - uno dei migliori porti naturali sulla costa atlantica dell'Africa[25]:

> De Angola, tenho memórias do espaço, um espaço a perder de vista, de todos os caminhos serem caminhos longos, de haver um silêncio da própria paisagem. Como se a paisagem nos pedisse um tempo mais vagaroso, mais paciente, mais demorado para a contemplação. E guardo dentro de mim a memória dessa imensidão. Lembro-me de, às vezes, ir de barco com o meu pai que era pescador. Tinha cinco, seis, sete anos, e lembro-me de olhar para o fundo do mar ou para a costa, e de estar completamente extasiado com a poesia do mundo. Essa contemplação espontânea acabou por me dar uma capacidade de perceber o grande que habita o mínimo, que habita o escasso. E nesse sentido, marcou-me muito.[26]

Tuttavia, l'Angola non compare mai in modo diretto nella sua produzione poetica, così come i riferimenti famigliari scarseggiano. Forse perché, come dichiara il poeta:

---

casas eram grandes. Os espaços onde brincávamos livremente eram enormes. O meu pai, os meus tios: uma família de pescadores.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[23] «Abstraindo dos efeitos que a guerra teve na destruição de importantes sectores da sociedade e economia tradicionais africanas em Angola e Moçambique (...) é possível afirmar que ambas as colónias, embora bem mais Angola do que Moçambique, tendo em conta a estrutura do tecido produtivo das suas economias, as potencialidades em matérias primas de ambos os territórios, a riqueza agrícola e a pressão demográfica, conheceram um claro processo de desenvolvimento entre 1950 e 1970, ainda que largamente assente, em termos sociais e políticos, na marginalização e sobreexploração das populações africanas.» F. Martins, *op.cit.*, p.493.

[24] La sua rota partiva da Lisboa verso l'Africa Ocidental e Oriental, facendo scala a Funchal, São Tomé, Luanda, Lobito, Moçâmedes, Cidade do Cabo, Lourenço Marques e Beira.

[25] Lobito è il porto principale dell'Angola con un molo di circa 5 km di lunghezza.

[26] «Dell'Angola ho memorie dello spazio, uno spazio a perdita d'occhio, di tutte le lunghe strade, di un silenzio proprio del paesaggio. Come se il paesaggio ci chiedesse un tempo più lento, più paziente, più dilungato per la contemplazione. E conservo dentro di me la memoria di tale dismisura. Mi ricordo, a volte, di partire in barca con mio padre che era pescatore. Avevo cinque, sei, sette anni e mi ricordo di guardare il fondo del mare o la costa ed esserci completamente estasiato con la poesia del mondo. Tale contemplazione spontanea mi ha dato la capacità di capire il grande che abita il minimo, che abita lo scarso. E in questo senso mi ha segnato molto.» *Grande Entrevista: José Tolentino Mendonça*, "Estante", 10 aprile 2014.

> A infância interessa-me não como um território que deixei, e a que só em memória posso regressar, mas como projeto. Aquilo que Jesus diz no Evangelho: «Se não fordes como crianças, não entrareis no reino dos céus». Penso muitas vezes no que é ser uma criança.[27]

I.I.III La famiglia

In "Reconhecimento dos laços", poesia dedicata "ai miei genitori, per tutte le ragioni", troviamo una evocazione sottile di tale universo dal profumo marino:

> agora as tuas mãos estranhas ao medo
> procuram um brilho mais puro, o lume
> agora o tempo se mede por búzios
> e os nomes flutuam mais leves que
> as algas[28]

Eccezioni a questo riserbo, che coinvolge la vita famigliare - ma, diciamolo, tutta la vita intima del poeta, la cui produzione in tale aspetto si colloca in netto contrasto con quella di Pasolini - li troviamo in due poesie, una dedicata alla nonna e l'altra dedicata al padre:

> É muito bela esta mulher desconhecida
> que me olha longamente
> e repetidas vezes se interessa
> pelo meu nome
>
> eu não sei
> mas nos curtos instantes de uma manhã
> ela percorreu ásperas florestas
> estações mais longas que as nossas
> a imposição temível do que
> desaparece
>
> e se pergunta tantas vezes o meu nome
> é porque no corpo que pensa
> aquela luta arcaica, desmedida se cravou:
> um esquecimento magnífico
> repara a ferida irreparável
> do doce amor[29]

[27] «L'infanzia m'interessa non come un territorio che ho lasciato e al quale solo con la memoria posso ritornare, ma come un progetto. Quello che Gesù dice nel Vangelo: «Se non diventate come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli». Penso molte volte a ciò che significa essere bambino.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[28] «ora le tue mani estranee alla paura / cercano un brillo più puro, il fuoco / ora il tempo si misura in conchiglie / e i nomi galleggiano più leggeri che / le alghe»: "Reconhecimento dos laços" in J.T. Mendonça, *Os dias* cit., p. 21.

[29] «È molto bella questa donna sconosciuta / che mi guarda lungamente / e ripetute volte si interessa / del mio nome // io non lo so / ma nei corti istanti di una mattina / lei ha percorso aspre foreste / stagioni più lunghe delle nostre / l'imposizione temibile di ciò che / scompare // e se domanda tante volte il mio nome / è perché nel corpo che pensa / quella lotta arcaica, smisurata si è conficcata: / un oblio magnifico / ripara la ferita irreparabile / del dolce amore»: "A mulher desconhecida" dedicato a "Maria Matias, mia nonna" in J.T. Mendonça, *Baldios*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p.17.

In questo componimento, la nonna, alla quale il poeta è molto legato affettivamente, è una donna che ha perso la memoria. E lo struggimento poetico è tanto più forte, quanto è stata proprio la nonna materna, Maria Matias, la prima responsabile dell'incontro del poeta con la letteratura. E lo è stato in modo magico - per via orale, dato che non sapeva leggere ne scrivere:

> Foi muito importante a figura da minha avó materna, uma contadora de histórias. Ela sabia alguns romances orais de cor. Uma das coisas que me comovem muito: numa recolha recente que se fez do romanceiro oral da Madeira, uma das pessoas que estão lá é a minha avó. A minha avó que não sabia ler nem escrever. (...)
> Comove-me porque a minha avó foi a minha primeira biblioteca. Tive a sorte de receber a grande literatura — ela sabia um romance medieval — através da voz humana, através do embalo da minha avó. Um encantamento. Depois [esse encantamento] aconteceu na poesia do Herberto Helder. E em poéticas como a de Ruy Belo, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, o Pasolini traduzido pelo Manuel Simões. Fui encontrando um caráter — como dizer? — polifónico dentro de um mundo encantado. Era como se estivesse dentro de um instrumento musical cósmico que aquelas vozes me traziam. Isso misturado com os cromos do futebol, com as brincadeiras, uma vida completamente normal. (...)
> Ninguém sabe, já, aqueles romances de cor. Estão num romanceiro, na minha estante. Mas nunca vou esquecer que tive a fortuna de os ter escutado. Como quem ouve uma música. A Sophia disse que o poema já estava feito, e que se nos sentássemos quietos o podíamos ouvir. Os poemas estavam feitos. Se me sentasse perto da minha avó, podia ouvi-los[30].

Ecco invece l'immagine del padre:

> O meu pai é pescador e essa relação com uma vida artesanal e próxima dos elementos primeiros acabou por determinar também um certo tipo de olhar ou uma disponibilidade para.[31]

La seconda eccezione, la seconda porta aperta sull'intimità domestica di Tolentino, riguarda il chiaro riferimento al padre, o meglio, alla assenza del padre, scomparso precocemente e la cui perdita è stata molto sentita dal poeta:

[30] «È stata molto importante la figura della mia nonna materna, una narratrice di storie. Lei sapeva alcuni romanzi orali a memoria. Una delle cose che mi commuovono molto: in una recente raccolta che si è fatta del romanziere orale di Madeira, una delle persone che sono citata è mia nonna. La mia nonna non sapeva né leggere né scrivere. (...) Mi commuove perché la mia nonna è stata la mia prima biblioteca. Ho avuto la fortuna di ricevere la grande letteratura - lei conosceva un romanzo medievale - attraverso la voce umana, attraverso il cullare della mia nonna. Un incantamento. Dopo (tale incantamento) è successo con la poesia di Herberto Helder. E in poetiche come quella di Ruy Belo, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Pasolini tradotto da Manuel Simões. Ho trovato un carattere - come dire? - polifonico dentro un mondo incantato. Come se io stessi dentro ad uno strumento musicale cosmico che quelle voci mi portavano. E questo era mescolato alle figurine del calcio, ai giochi, ad una vita completamente normale. (...) Nessuno conosce più quei romanzi a memoria. Sono in una raccolta, nella mia libreria. Ma non dimenticherò mai di aver avuto la fortuna di averli ascoltati. Come chi ascolta una musica. Sophia (de Mello Breyner Andresen) ha detto che il poema era già fatto e che se ci sedessimo in silenzio lo potevamo ascoltare. I poemi erano fatti. Se mi sedessi vicino a mia nonna, li potevo ascoltare.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[31] «Il mio padre è pescatore e tale rapporto con una vita artigianale e vicina agli elementi primordiali alla fine ha determinato anche un certo tipo di sguardo o una disponibilità per.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

> A experiência do luto é sempre um naufrágio. A morte do meu pai foi uma experiência de desamparo, de interrogação muito forte. Mas uma vez fui ao cemitério, estive lá muito tempo. Estava sentado a olhar para o túmulo, numa conversa silenciosa. E ao meu lado puseram-se dois gatos. Aquilo fez-me muito bem. [32]

L'immagine del padre associata all'idea della casa stessa e il vuoto della sua assenza, è espresso poeticamente in una poesia dal titolo "la casa dove a volte ritorno"[33]:

> A casa onde às vezes regresso é tão distante
> da que deixei pela manhã
> no mundo
> a água tomou o lugar de tudo
> reúno baldes, estes vasos guardados
> mas chove sem parar há muitos anos
>
> durmo no mar, durmo ao lado do meu pai
> uma viagem se deu
> entre as mãos e o furor
> uma viagem se deu: a noite abate-se fechada
> sobre o corpo
>
> tivesse ainda tempo e entregava-te
> o coração[34]

È interessante notare, innanzi tutto, l'elemento acquatico - o, per meglio dire, acquoso - del testo, sapendo che tale elemento significa nella produzione tolentiniana e, in una linea assolutamente tradizionale per opposizione al fuoco, un segno dello scioglimento, dello spegnimento, della fine. A comprovarlo è il verso "a água tomou o lugar de tudo", aggiungendo a questi aspetti un carattere invasivo.

Ad un padre pescatore, vissuto gran parte della sua vita nel mare, l'acqua sembra l'elemento più facile da accostare. Aggiunge il fatto dell'orizzonte eternamente oceanico - prima in Angola, poi a Madeira - che associa naturalmente l'acqua al ricordo infantile e giovanile di Tolentino. Un padre pescatore e emigrante, un padre in costante viaggio per via marittima. Ma ora che "uma viagem se deu / (...) / uma viagem se deu: a noite abate-se fechada / sobre o corpo", l'acqua è convocata per assumere la rappresentazione di tale estremo viaggio.

---

[32] «L'esperienza del lutto è sempre un naufragio. La morte del mio padre è stata un'esperienza di abbandono, di interrogazione molto forte. Ma una volta sono andato al cimitero, sono rimasto lì molto tempo. Ero seduto a guardare la tomba, in una conversazione silenziosa. E accanto a me si sedettero due gatti. Quello mi ha fatto molto bene.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[33] "A casa onde às vezes regresso" in J.T. Mendonça, *A que distância deixaste o coração*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p.25.

[34] «La casa dove a volte ritorno è così distante / da quella che ho lasciato di mattina / nel mondo / l'acqua ha preso il posto di tutto / riunisco recipienti, questi bacini conservati / ma piove senza cessare da molti anni // dormo nel mare, dormo accanto a mio padre / un viaggio è accaduto / tra le mani e il furore / un viaggio è accaduto: la notte si abbatte chiusa / sul corpo // avessi ancora tempo e ti consegnerei / il cuore». J.T. Menonça, *La notte* cit., p.51.

Tolento ricorda:

> Lembro-me de uma viagem que fiz com o meu pai. Na minha cabeça ia também pescar. Dei comigo, para lá dos enjoos típicos de um iniciante pelo mar fora, na borda do barco, a olhar as paisagens. Praias que ainda não tinham sido exploradas, rochedos, o azul do mar, o fundo do mar. Eu teria sete, oito anos. Essa contemplação despertava em mim uma emoção enorme, enorme. Ficava boquiaberto. Como se aquela vida intacta, da paisagem do mundo, tivesse em mim um impacto que não sabia expressar. Mas guardava aquelas imagens, colecionava-as dentro de mim. (...)
> Era o mundo em si. O mundo como lugar encantatório, uma pureza original. Lembro-me daquele pequenino mundo, tão vasto, onde, sem saber, nos estamos a construir. De uma forma quase eventual. [35]

Dunque, il ricordo del padre, biblicamente pescatore, è associato a quel primo laboratorio che Tolentino allestisce, accumulando le esperienze che dopo diventeranno la materia dei suoi esperimenti poetici. Di quest'epoca importa anche ricordare l'immagine della condizione umile di questa famiglia, i cui ritmi si associano alla natura con la quale vivono a stretto contatto. Un grande Portogallo "inventato" nell'oltremare dove la grandezza stessa del paesaggio è la promessa di una migliore condizione di vita, nonostante la guerra. E questo bambino che cresce sulla spiaggia fino all'età di otto anni.

Anche se, come dicevamo, l'Angola non è mai direttamente presente nella sua opera, il mare è naturalmente un elemento essenziale e ricorrente. Anche se la sua evocazione parte da Madeira e non da Lobito, l'oceano è lo stesso.

I.I.IV "Ritornato"

La rivoluzione democratica del 25 aprile pone fine al governo totalitario ereditato da Salazar ma anche a un decennio di guerra africana con ingenti costi umani per il Portogallo. Mezzo milione di portoghesi sono stati reintegrati nel territorio e nella società tra l'estate del 1974 e l'estate seguente in un trasferimento di popolazione unico, che è passato alla storia come il movimento dei "retornados", l'ultima generazione a vivere nelle colonie. La famiglia di Tolentino fa parte di questo movimento e, com'è successo nella grande maggioranza dei casi, ritorna alla terra di origine: Madeira.

[35] «Mi ricordo di un viaggio che ho fatto con mio padre. Nella mia testa venivo pure a pescare. Mi sono ritrovato, al di là delle nausee tipiche di un neofita nelle cose di mare, a bordo della barca, a guardare i paesaggi. Spiagge che non erano state ancora esplorate, rocce, l'azzurro del mare, il fondo del mare. Io avrò avuto sette, otto anni. Tale contemplazione svegliava in me un'emozione enorme, enorme. Rimanevo a bocca aperta. Come se quella vita intatta, del paesaggio del mondo, avesse in me un impatto che non sapevo esprimere. Ma conservavo quei paesaggi, gli collezionavo dentro di me. (...) Era il mondo in se stesso. Il mondo come luogo incantatorio, una purezza originale. Mi ricordo di quel piccolo mondo, così vasto, dove, senza sapere, ci costruiamo. In un modo quasi eventuale.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

Tale ritorno è stato vissuto nel seguente modo dal nostro poeta:

> Senti que me estava a despedir daqueles lugares. Fui com o meu cão, sozinho. Digo que foi (um dramatismo) literário porque quis chorar, abraçado ao cão, sentindo que era a última vez que estava ali. Mas não tinha lágrimas verdadeiras. Tinha uma dor. Uma dor que um miúdo de nove anos pode ter, mas não eram lágrimas. Chorei lágrimas que não tinha. Essa despedida, talvez encenada, marcou-me. (...)
> Para os meus pais, para pessoas como eles, que perderam determinado enquadramento do mundo e uma estabilidade económica, (o regresso à Madeira) foi traumático. Mas os pais conseguem sempre colocar-nos, como no filme A Vida é Bela, [noutra realidade]. Passamos pelo campo de concentração como se fosse por um jardim. As coisas, que hoje relembro e que percebo que provocaram uma ansiedade enorme nos meus pais, foram vividas como uma aventura. Uma aventura no porão de um barco, numa cidade desconhecida. (...)
> Recebi isso (ausência de medo) dos meus pais. Mantinham uma atitude de confiança que nos ajudou muito. Mesmo na escassez, na pobreza. Olhávamos para o dia de amanhã, para o futuro, com uma enorme confiança. Hoje pergunto-me: confiança em quê? Porquê? Confiança. Confiança na vida. Eram também pessoas religiosas. Confiantes na proteção de Deus, que o tempo ia ser melhor, e ao mesmo tempo muito gratos; apesar de tudo, estávamos todos juntos, ninguém se tinha perdido pelo caminho, não tinham acontecido coisas irrecuperáveis. E isso deixava um lastro de confiança que nos fazia olhar para a vida com serenidade. [36]

E aggiunge:

> A Madeira, como os lugares da infância, não são lugares de desencantamento. Uma pequena ilha, a terra dos meus pais, dos meus avós, em condições muito difíceis. Mas a infância não sofreu uma fratura, nem sobressaltos. Essa capacidade de transformar as dificuldades em possibilidades — no fundo, uma enorme capacidade de sobrevivência que a vida da infância tem — protegeu-me. Quando penso na infância, nem por uma vez me lembro de medo, de ansiedade. Recordo o embate do espaço da ilha. Tudo era diferente. Os cheiros. A forma como as coisas estavam organizadas. As ruas. As pessoas. Um admirável mundo novo para descobrir. [37]

[36] «Ho sentito che salutavo quei luoghi. Sono andato col mio cane, da solo. Dico che è stato (una drammaticità) letteraria perché ho voluto piangere, abbracciando il mio cane, sentendo che era l'ultima volta che mi sarei trovato lì. Ma non avevo lacrime vere. Avevo un dolore. Un dolore che un ragazzino di nove anni può avere, ma che non sono lacrime. Ho pianto lacrime che non avevo. Tale saluto, forse teatrale, mi ha segnato. (...) Per i miei genitori, per le persone come loro, che hanno perso un determinato inserimento nel mondo e una stabilità economica, (il ritorno a Madeira) è stato traumatico. Ma i genitori riescono sempre a collocarci, come nel film La vita è bella, (in altra realtà). Passiamo attraverso il campo di concentramento come fosse un giardino. Le cose, che oggi ricordo e che capisco abbiamo provocato un'immensa ansia nei miei genitori, sono state vissute come un'avventura. Un'avventura nella stiva di una nave, in una città sconosciuta. (...) Ho ricevuto (l'assenza di paura) dei miei genitori. Mantenevano un atteggiamento di fiducia che ci ha aiutato molto. Anche nella ristrettezza, anche nella povertà. Guardavamo il giorno di domani, il futuro, con una immensa fiducia. Oggi mi domando: fiducia in cosa? perché? Fiducia. Fiducia nella vita. Erano anche persone religiose. Fiduciose nella protezione di Dio, che il tempo sarebbe diventato migliore, e allo stesso tempo grate.; nonostante tutto, eravamo tutti insieme, nessuno si era perso per strada, non erano successe cose irrecuperabili. E ciò lasciava una scia di fiducia che ci faceva guardare alla vita con serenità.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[37] «Madeira, come i luoghi dell'infanzia, non è luogo di disincanto. Una piccola isola, la terra dei miei genitori, dei miei nonni, in condizioni molto difficili. Ma l'infanzia non ha sofferto una frattura, né scosse. Tale capacità di trasformare le difficoltà in possibilità - in fondo, una grandissima capacità di sopravvivenza che la vita dell'infanzia possiede - mi ha protetto. Quando penso all'infanzia, neanche una volta ricordo la paura, l'ansia. Ricordo l'impatto dello spazio dell'isola. Tutto era diverso. Gli odori. La forma come le cose erano organizzate. Le strade. Le persone. Un ammirevole nuovo mondo da scoprire.» *Ibidem.*

I.I.V La Bibbia orale e scritta

In intervista a Carlos Vaz Marques, Tolentino racconta l'incontro con quello che ha dichiarato più volte essere il libro della sua vita: la Bibbia:

> *Como é que se fez a sua educação poética?*
> Fez-se pela Bíblia, pela leitura da Bíblia.
> *A Bíblia foi o primeiro livro com que conviveu?*
> O primeiro grande livro, sem dúvida. Na polifonia das suas vozes, na intensidade dos seus registos, na singularidade ardente dos vários escritores que nela estão presentes, a Bíblia foi sem dúvida a minha grande escola acústica. Acho que a Bíblia fez o meu ouvido.
> *Diz «acústica» por ter começado a ouvi-la antes ainda de a ler?*
> «Acústica» no sentido de que a leitura é sempre também uma audição. (...)
> *A minha pergunta deveu-se ao facto de, para muita gente, a Bíblia começar por uma experiência de transmissão oral, antes de eventualmente se tomar uma experiência de leitura. No seu caso não foi assim?*
> Em parte, sim, sem dúvida. Há uma tradição litúrgica onde me inscrevo. Mas foi sobretudo uma experiência de leitura e de estudo. E depois umas coisas levam às outras: quem se apaixona pelo profeta Isaías ou pelo Cântico dos Cânticos, ou pelo Livro de Job necessariamente apaixona-se por Camões ou por Fernando Pessoa ou por Herberto Helder. Ou por Eliot ou por Pavese. Ou por João da Cruz. É uma questão de sermos consequentes. (...)
> Lembro-me de ter ouvido pela primeira vez o Cântico dos Cânticos e de ter ficado absolutamente colado ao chão. Ouvi-o de uma mulher que era analfabeta e que nem sabia que estava a recitar um livro bíblico. Ela sabia de cor um dos cantos do Cântico e eu pedi-lhe várias vezes que mo repetisse. Uma das grandes surpresas da minha vida foi encontrar mais tarde aquele texto escrito. De maneira que essa marca da oralidade é algo que penso que me dá uma abertura muito grande e que é também uma marca de ouvido. No sentido de que sei que antes de existirem os livros há a conversa humana A literatura tem também de ser fiel à conversa humana. Àquela conversa que nós fazemos em segredo, que as gerações transmitem. À conversa que marca os grandes ritos de passagem. À conversa que são as palavras que servem para dizer o medo e o amor, a dor e a eloquência de estarmos sobre a Terra. [38]

[38] *«Come si è fatta la sua educazione poetica?* Si è fatta attraverso la Bibbia. Attraverso la lettura della Bibbia. *La Bibbia è stato il primo libro col quale ha convissuto?* Il primo grande libro, senza dubbio. Nella polifonia delle sue voci, nell'intensità dei suoi registi, nella singolarità ardente dei vari scrittori che in essa sono presenti, la Bibbia è stata senz'altro la mia grande scuola acustica. Penso che la Bibbia abbia definito il mio orecchio. *Dice «acustica» per aver cominciato a sentirla prima ancora di leggerla?* «Acustica» nel senso che la lettura è anche sempre un ascolto. (...) *La mia domanda è dovuta al fatto che, per molte persone, la Bibbia inizia per essere una esperienza di trasmissione orale, prima di eventualmente diventare una esperienza di lettura. Nel suo caso non è stato così?* In parte sì, senza dubbio. C'è una tradizione liturgica dove mi inserisco. Ma è stata soprattutto un'esperienza di lettura e di studio. E dopo le cose portano ad altre cose: chi si innamora del profeta Isaia o dal Cantico dei Cantici, o dal Libro di Giobbe, s'innamora necessaria di Camões o di Fernando Pessoa o di Herberto Helder. O di Eliot o di Pavese. O di Giovanni della Croce. È una questione di essere coerenti. (...) Mi ricordo di aver ascoltato per la prima volta il Cantico dei Cantici e di essere rimasto assolutamente esterrefatto. L'ho ascoltato da una donna che era analfabeta e che non sapeva nemmeno di recitare un libro biblico. Lei sapeva a memoria uno dei cantici del Cantico ed io gli ho chiesto varie volte di ripetermelo. Una delle grandi sorprese della mia vita è stata trovare più tardi quel testo scritto. Così questa caratteristica di oralità è qualcosa che penso mi dia una apertura molto grande e che è anche una marca di orecchio. Nel senso che so che prima che esistessero i libri c'era la conversazione umana. La letteratura deve essere anche fedele alla conversazione umana. A quella conversazione che facciamo segretamente, che le generazioni trasmettono. La conversazione che segna i grandi riti di passaggio. La conversazione che sono le parole che servono per dire la paura e l'amore, il dolore e l'eloquenza di essere sulla Terra.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

In un'altra intervista, Tolentino parla ancora della prima volta che ascoltò il Cantico dei Cantici:

> Ouvi o Cântico dos Cânticos recitado por uma mulher também analfabeta, que era zeladora da igreja da paróquia onde vivia. Uma vez disse-me aquele poema e fiquei aturdido, extasiado, aquelas palavras apoderaram-se de mim. Nunca tinha ouvido nada assim fascinado. Há um antes e um depois daquele momento. De vez em quando, pedia-lhe que repetisse. Ela não sabia o que era aquilo. Tinha aprendido de cor. Anos mais tarde descobri que era um texto bíblico. Estudei-o muito. Traduzi-o para português. O S. Tomás de Aquino dizia que, quando morresse, queria que lhe lessem o Cântico dos Cânticos, e assim aconteceu. Uma morte santa. [39]

In effetti, nel 1999, Tolentino pubblica con la casa editrice Cotovia la sua traduzione dall'ebraico del Cantico dei Cantici, con illustrazioni dell'artista portoghese Ilda David'. Su questa traduzione ha scritto il poeta e critico letterario Pedro Mexia:

> José Tolentino Mendonça fez uma bela tradução do mais problemático dos textos canónicos. O problemático estatuto canónico do Cântico deriva, aliás, do facto de se deter sobre o amor humano, completamente humanizado e com valor em si mesmo, independente da procriação, apenas consagrando o horizonte ético e poético do casal. Estamos perante um poema, e um poema nupcial, mesmo se têm sido feitas interpretações alegorizantes, por vezes para salvaguardar precisamente o estatuto canónico do texto. O amor humano, visto no Cântico dos Cânticos nos seus cumes e perplexidades, introduz outra novidade: o amor entre o homem e a mulher é vivido – e enunciado – em paridade. Aqui reside outra releitura bíblica significativa: a igualdade entre homem e mulher, que (uma vez mais) está na origem do cristianismo (e do judaísmo), e não é, como se pensa, uma aquisição recente. [40]

Il 23 e 24 novembre 2011 il gruppo drammatico "TEatroensaio" ha presentato una lettura, teatralizzata dal regista Pedro Estorninho, della traduzione tolentiniana del Cantico nel chiostro del monastero di São Bento da Vitória, insieme all'interpretazione dal vivo di musica antica "al servizio

[39] «Ho ascoltato il Cantico dei Cantici recitato da una donna analfabeta, che era la curatrice della chiesa della parrocchia dove abitavo. Una volta mi ha detto quel poema e sono rimasto stordito, estasiato, quelle parole si sono impossessate di me. Non avevo mai ascoltato nulla del genere, fascinato. C'è un prima e un dopo quel momento. Ogni tanto le chiedevo che lo ripetesse. Lei non sapeva cosa era quello. Aveva imparato a memoria. Anni dopo ho scoperto che era un testo biblico. L'ho studiato molto. L'ho tradotto in portoghese. San Tommaso d'Aquino diceva che, quando stesse per morire, avrebbe voluto che gli leggessero il Cantico dei Cantici, e così è successo. Una morte santa.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[40] «José Tolentino Mendonça ha fatto una bella traduzione del più problematico dei testi canonici. Il problematico statuto canonico del Cantico viene, tra l'altro, dal fatto di riflettere sull'amore umano, completamente umanizzato, come valore in se stesso, indipendente dalla procreazione, consacrando soltanto il valore etico e poetico della coppia. Stiamo davanti ad un poema, un poema nuziale, anche se sono state fatte a volte interpretazioni allegorizzanti, giustamente come salvaguardia dello statuto canonico del testo. L'amore umano, visto nel Cantico dei Cantici nei suoi acmi e perplessità, introduce un'altra novità: l'amore fra uomo e donna è vissuto - ed enunciato - in parità. Qui risiede un'altra rilettura biblica significativa: l'uguaglianza tra uomo e donna, che (ancora una volta) è all'origine del cristianesimo (e del giudaismo), e non è, come si pensa, un conseguimento recente.» P. Mexia, http://www.livroscotovia.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=121 (ultima visualizzazione 10.01.2014).

di questo testo tanto umano - e per questo, tanto sacro" come è scritto sul sito del Teatro Nazionale di S. João (Porto)[41].

Al Cantico dei Cantici tornerà più volte Tolentino nella sua produzione poetica, l'ultima delle quali nel volume *Estação central* con la poesia "Patti Smith explica o Cântico dos Cânticos":

> Deitamo-nos juntos na noite ilegal
> trespassados por faíscas de prata
>
> Talvez fôssemos sem saber nessa hora
> a senha aguardada por mundos futuros
> Talvez desvendássemos um centro para as rosas
> e agora é de lá que partem os comboios
> a decidir o curso dos impérios
>
> Pouco importa que tenha chegado a aurora
> aos bares que cumprem horário noturno
> e o cheiro dos desinfetantes mostre
> como se apagam
> os vestígios do amor[42]

Questi versi sono uno degli esempi più evidenti di quella ricerca di ibridismo tra sacro e profano a cui Tolentino ritorna più volte: al libro veterotestamentario attribuito al figlio del re David si affianca un elemento della cultura popolare statunitense del XX secolo. Patti Smith (1946), soprannominata "sacerdotessa *maudit* del Rock" è qui ambasciatrice di un messaggio d'amore che permane all'avanzare del giorno, che comporta la chiusura dei caffè notturni e le tracce dell'amore siano lavate via dall'odore dei disinfettanti. Perché l'amore c'è stato, come innocente *senha aguardada por mundos futuros,* come una rivelazione improvvisa di quali sono i centri propulsori dell'energia e della vita.

Nell'intervista a Anabela Mota Ribeiro, Tolentino dice che Patti Smith spiega, come nessuno prima, il Cantico dei Cantici:

> Explica pelo desamparo, pela procura, por ser apenas uma criança. [43]

In altra intervista aggiunge:

[41] Attori António Durães, José Eduardo Silva, Inês Leite, Julieta Guimarães, Helena Carneiro Gonçalves.: http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=354 (ultima visualizzazione 10.01.2014).

[42] «Ci sdraiamo insieme nella notte illegale / trapassati da faville d'argento // Forse eravamo senza saperlo in quell'ora / la parola d'ordine aspettata da mondi futuri / Forse svelavamo un centro per le rose / e ora è da lì che partono i treni / a decidere i corsi degli imperi // Poco importa che sia arrivata l'alba / ai bar che fanno l'orario notturno / e l'odore dei disinfettanti faccia vedere / come si cancellano / i vestigi dell'amore.»: "Patti Smith explica o Cântico dos Cânticos" in J.T. Mendonça, *Estação Central*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p.23.

[43] «Spiega tramite l'abbandono, la ricerca, per il fatto di essere soltanto una bambina.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*.

> Mas sei que sou um impuro. (...) No sentido em que os meus gostos não são os esperados, os canónicos. Há sempre uma heterodoxia, uma mistura por vezes inesperada de referências, mas que me alimenta muito. Evidentemente gosto dos textos espirituais, da Bíblia, dos padres da Igreja, os mais contundentes, os mais fortes, os mais eruditos. Por exemplo, da língua de Tertuliano, mas acho que uma coisa equivalente é o desespero da Patti Smith. E equivalente à força plástica de algumas imagens da Bíblia é aquela angústia fragmentada que vemos em Francis Bacon. O que não gosto é do morno, do discurso religioso muito tradicional, fechado e beatífico. A palavra tem que ter uma certa violência interior para se tornar significativa. Tem que ser selvagem, tem que morder a minha mão. Nesse sentido, há um conjunto de referências que acabam por me conduzir mais ao divino do que os discursos standard que me adormecem. Esses não me provocam sobressalto. O Cântico dos Cânticos provoca, acorda-me. O Leonard Cohen, o Lou Reed também. Ou Bruce Springsteen, que ando agora a ouvir com uma grande paixão e a ler tudo sobre ele. Até gostava de escrever. [44]

Ecco l'esempio più eloquente di quanto l'infanzia del poeta e tutto il patrimonio affettivo ivi raccolto e conservato diventi una fonte virtuosa di cultura e creatività fino ai giorni di oggi.

I.I.VI Il Seminario

Non abbiamo molte altre notizie di quel breve periodo tra il 1974 e il 1976, cioè tra l'arrivo a Madeira (e l'impatto positivo che tale mondo diverso ha nella mente del bambino di nove anni) e quando, a undici anni, José Tolentino Mendonça fa il suo ingresso nel Seminario Maggiore della Madonna di Fatima, della Diocesi di Funchal - che, dal 1974, riceveva tutti gli alunni del Seminario Minore. Gli stessi che avrebbero poi frequentato il Corso teologico presso l'Università Cattolica a Lisbona[45].

Interrogato sul fatto di avere già, a 11 anni, un'idea precisa sulla propria vocazione religiosa, Tolentino risponde:

[44] «Ma so che sono un impuro. (...) Nel senso che i miei gusti non sono quelli che ci si aspetta, i canonici. C'è sempre una eterodossia, una mescolanza a volte inaspettata di riferimenti, che mi alimenta molto. Evidentemente mi piacciono i testi spirituali, della Bibbia, dei padri della Chiesa, i più polemici, i più forti, i più eruditi. Per esempio, della lingua di Tertuliano, ma trovo che una cosa equivalente è la disperazione di Patti Smith. E equivalente alla forza plastica di alcune immagini della Bibbia è quella angoscia frammentata che vediamo in Francis Bacon. Quello che non mi piace è il tiepido, il discorso religioso molto tradizionale, chiuso e beatifico. La parola deve avere una certa violenza interiore per diventare significativa. Deve essere selvaggia, deve mordere la mia mano. In questo senso, c'è un insieme di riferimenti che alla fine mi conducono più al divino dei discorsi standard che mi addormentano. Essi non mi provocano un soprassalto. Il Cantico dei Cantici provoca, mi sveglia. Leonard Cohen, Lou Reed anche. O Bruce Springsteen, che sto ascoltando ora con gran passione, leggendo anche tutto su di lui. Mi piacerebbe perfino scriverne.» M.L. Nunes, *José Tolentino Mendonça, A Arte do Silêncio*, "Jornal de Letras, Artes e Ideias", 11-24 novembre 2013.

[45] In http://www.diocesedofunchal.pt/diocese/seminario-diocesano/seminario-diocesano:229 (ultima visualizzazione 10.01.2014).

> Uma disponibilidade existia, embora não se possa pensar que uma criança possa ter já a sua vida decidida. Havia essa disponibilidade para fazer um caminho onde a dimensão espiritual fosse estruturante.[46]

Se dalla parte del bambino c'era la "disponibilità per fare una strada dove la dimensione strutturale fosse strutturante", lo stesso non avviene con i genitori, che inizialmente prendono male la notizia:

> Foi uma notícia muito má. Receberam com muita precaução e alguma oposição. Mas houve a verificação, depois no tempo, de uma certa coerência nesta minha disponibilidade. Não era apenas o capricho de um adolescente. Penso que se reconciliaram [com esta escolha] já eu estava na universidade a estudar Teologia aqui em Lisboa e perceberam que era um projeto coerente e que correspondia de fato à minha vontade de forma muito livre e amadurecida.[47]

L'ingresso nel Seminario di Funchal dà alla vita di Tolentino, non solo quella strutturazione concreta della spiritualità che cominciava a provare, ancora bambino, ma permette anche l'incontro che sarebbe diventato essenziale nella vita del poeta, l'incontro di Tolentino con i libri:

> Os livros chegaram mais tarde, na adolescência, quando entrei no seminário, e de repente estava a viver numa casa com uma biblioteca absolutamente extraordinária, com livros que cobriam as paredes, livros de géneros muito diferentes. No seminário, por exemplo, estava o embrião de um museu de história natural. Havia os livros de História, de Geologia e depois todos os livros de Filosofia. Era como habitar um mundo admirável. Os livros que li, que leio, têm dado sentido à minha vida.[48]

I.I.VII Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

> Aos 16 anos não sabia nada. Só sabia que amava o Herberto Helder.[49]

Nel 1981 Tolentino "comincia a leggere" e a interessarsi alla poesia di Herberto Helder:

---

[46] «C'era una disponibilità, anche se non si può pensare che un bambino possa avere già la sua vita decisa. C'era tale disponibilità per intraprendere un cammino dove la dimensione spirituale fosse strutturante.» *Grande Entrevista: José Tolentino Mendonça*, "Estante", 10 aprile 2014.

[47] «È stata una notizia molto brutta. L'hanno ricevuta con molta cautela ed una certa opposizione, Ma c'è stata la verificazione, dopo, nel tempo, di una certa coerenza in questa mia disponibilità. Non si trattava soltanto di un capriccio adolescenziale. Penso che si sono riconciliati (con questa scelta) quando ero già all'università per studiare Teologia qui a Lisbona e hanno capito che era un progetto coerente e che corrispondeva in effetti alla mia volontà di forma molto libera e matura.» *Ibidem.*

[48] «I libri sono arrivati più tardi, nell'adolescenza, quando sono entrato nel seminario, e di un tratto abitavo in una casa con una biblioteca assolutamente straordinaria, con libri che ricoprivano i muri, libri di generi molto diversi. Nel seminario, ad esempio, c'era l'embrione di un museo di storia naturale. C'erano libri di Storia, di Geologia e poi tutti i libri di Filosofia. Era come abitare in un mondo ammirevole. I libri che ho letto, che leggo, danno un senso alla mia vita.» *Ibidem.*

[49] «A 16 anni non sapevo nulla. Sapevo soltanto di amare Herberto Helder.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

> Tinha 16 quando o comecei a ler (a Herberto Helder). Foi uma grande descoberta. Foi como se pudesse ouvir a música do mundo. Sentir que todas as coisas estavam vivas. Um lado orgânico do real. E aqueles advérbios que nele dão mais do que qualquer adjetivo[50].

Nato a Madeira, come Tolentino, Herberto Helder (1930-2015) è considerato uno dei più originali poeti viventi di espressione portoghese, intorno a cui si è generata una certa aura di mistero, dato che ha sempre rifiutato i premi e declinato le interviste. La sua scrittura, all'inizio influenzata da un surrealismo tardivo, evolve in un sperimentalismo che lo porta a organizzare nel 1964 insieme ad António Aragão il primo quaderno antologico di poesia sperimentale. *Photomaton & Vox* (1979) è il suo undicesimo volume, una raccolta di saggi e testi, tra i quali alcune poesie.

Tra questi testi, con il titolo "(ramificações autobiográficas)" il seguente testo:

> Ao princípio era uma ilha. Em seguida o conhecimento de tudo: infância e adolescência. Depois venho por sobre as águas, caminhando em cima das águas sem me afundar. Chego a Lisboa. Portugal é um mapa: vou daqui para ali; não gosto. E a Espanha, a França, a Bélgica, a Holanda. E a Inglaterra? Dizem que sim, que Londres. Ora, ora. Vai-se ver, e a Europa já não está. (...)[51]

Da questo primissimo contatto poetico, nasce "A infância de Herberto Helder", uno dei primi componimenti di Tolentino:

> Lembro-me de a certa altura, quando esse poema foi escrito – e foi de facto um dos primeiros poemas que escrevi –, ter sido muito importante para mim a leitura de Photomanton & Vox. Recordo-me perfeitamente de andar pela montanha, sozinho, na ravina, pendurado numa pedra, deitado entre as ervas a ler esse texto, a sublinhar. Esse livro foi sem dúvida uma obra seminal em mim. (...) Foi nessa altura (que escrevi «A infância de Herberto Helder»). E mais do que buscar o Herberto Helder como patrono, foi a consciência, já então, de que o verdadeiro encontro connosco próprios é um encontro não direto. Tal como não se pode ver a Deus face a face também não nos podemos ver a nós próprios face a face. (...) Nenhum de nós viu o seu rosto. Vemo-lo num espelho mas o rosto, de forma direta, é uma coisa que nos está vedado ver[52].

[50] «Avevo 16 anni quando l'ho cominciato a leggere (Herberto Helder). È stata una grande scoperta. È stato come se io potessi ascoltare la musica del mondo. Sentire che tutte le cose erano vive. Un lato organico del reale. E quegli avverbi che in lui sono più di qualsiasi aggettivo.» *Ibidem.*

[51] «In principio era un'isola. Di seguito la conoscenza di tutto: infanzia e adolescenza. Dopo vengo sulle acque, camminando sulle acque senza affondare. Arrivo a Lisbona. Il Portogallo è una mappa: vado da qui a lì; non mi piace. E la Spagna, la Francia, il Belgio, l'Olanda. E l'Inghilterra? Dicono di si, di Londra. Via, via. Ci si mette a guardare, e l'Europa non c'è più. (...)»: "(ramificazioni autobiografiche)" in H. Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979, p.27.

[52] «Mi ricordo che a un certo punto, quando questo poema è stato scritto - ed è stato, in effetti, uno dei primi poemi che ho scritto - la lettura di Photomanton & Vox risultò essere molto importante per me. Ricordo perfettamente di camminare nella montagna, do solo, nella scogliera, appeso ad una roccia, sdraiato tra le erbe a leggere quel testo, a sottolinearlo. Questo libro è stato senz'altro un'opera seminale per me. (...) È stata in quell'epoca (che ho scritto «A infância de Herberto Helder»). E più che cercare Herberto Helder come patrono, è stata la coscienza, già allora, che il vero incontro con noi stessi è un incontro non diretto. Tale come non si può vedere Dio faccia a faccia, non possiamo anche vedere noi stessi

Tre anni più tardi, Tolentino aggiunge:

> Na infância dos outros, na efabulação dessa vida que julgamos existir nos outros, tocamos a verdade da nossa vida. Esse poema é sobre a minha infância. Uma infância que podia ter sido a de Herberto Helder. Também no contexto insular. A dele, a vida numa pequena cidade, o Funchal.[53]

La poesia inizia con una citazione quasi letterale del testo di Herberto Helder: *No princípio era a ilha* / *Ao princípio era uma ilha.* È interessante, però, verificare l'importanza del significato della variazione operata da Tolentino, con il cambiamento dall'articolo indefinito al definito. Per il nostro poeta non si tratta di un'isola qualsiasi, ma dell'isola. E tutto lo sviluppo del testo si distanzia dalle "ramificazioni autobiografiche", nel dilungarsi sull'infanzia e su come la realtà appariva al bambino che in quel principio abitava l'isola - mentre per Herberto Helder questo spazio-tempo è velocemente accennato prima di seguire il suo viaggio. Ecco il testo:

> No princípio era a ilha
> embora se diga
> o Espírito de Deus
> abraçava as águas
>
> Nesse tempo
> estendia-me na terra
> para olhar as estrelas
> e não pensava
> que esses corpos de fogo
> pudessem ser perigosos
>
> Nesse tempo
> marcava a latitude das estrelas
> ordenando berlindes
> sobre a erva
>
> Não sabia que todo o poema
> é um tumulto
> que pode abalar
> a ordem do universo agora
> acredito
>
> Eu era quase um anjo
> e escrevia relatórios
> precisos

faccia a faccia. (...) Nessuno di noi ha visto il suo stesso volto. Lo guardiamo allo specchio, ma il volto, in modo diretto, è un qualcosa che ci è vietato vedere.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

[53] «Nell'infanzia degli altri, nell'affabulazione della vita che pensiamo esistere negli altri, tocchiamo la verità della nostra vita. Questo poema è sulla mia infanzia. Un'infanzia che avrebbe potuto essere quella di Herberto Helder. anch'essa in contesto isolano. La sua, la vita in una piccola città, Funchal.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

acerca do silêncio

Nesse tempo
ainda era possível
encontrar Deus
pelos baldios

Isso foi antes
de aprender a álgebra[54]

Tolentino spiega i suoi versi in questi termini[55]:

> «No princípio era a ilha». Foi ali o meu princípio biográfico e o meu princípio como poeta. Nasci ali e ali comecei a escrever. São duas marcas, duas etapas que determinam um tempo arquetípico. O meu *arché* foi aquele lugar. (...)
> Mas o verso "No princípio era a ilha" é embebido da palavra divina. Era a meditação sobre a palavra, uma ruminação, uma apropriação. Era um corpo a corpo com a palavra e com a poesia. (...)
> Esse primeiro poema fala de coisas que fazia na infância. Deitar-me na terra para olhar as estrelas. Ordenar berlindes sobre a erva. Andar pelos baldios. Essa dimensão dos espaços...(...) Não era panteísta, que engraçado. Era o esplendor do mundo. A infância expande os espaços. Se calhar há um sentido religioso em tudo isto, mas não o vivia assim.

Tolentino non conosceva allora il poeta Herberto Helder e i due non si sono mai frequentati. Gli bastava l'incontro con le sue parole, avvenuto in quella prima gioventù:

> Já me encontrei com ele (Herberto Helder). Mas não temos uma relação. Tenho a veneração que a maioria de nós tem por ele. É quanto baste.[56]
>
> Penso que há muitas formas de encontro. Compreendê-las ajuda-nos a fazer caminho.[57]

Per concludere è interessante sottolineare quanto, a livello biografico, su questo punto, Tolentino si avvicini a Pasolini: la prima gioventù profondamente marcata dal contatto con la natura

[54] «In principio era l'isola / sebbene si dica / lo Spirito di Dio / abbracciava le acque // In quel tempo / mi sdraiavo sulla terra / per guardare le stelle / e non pensavo / che quei corpi di fuoco / potessero essere pericolosi // In quel tempo / segnavo la latitudine delle stelle / ordinando biglie / sull'erba // Non sapevo / che la poesia / è un tumulto / che può scuotere / l'ordine dell'universo / lo so // Ero quasi un angelo / e scrivevo resoconti / precisi / sul silenzio // In quel tempo / era ancora possibile / incontrare Dio / per gli ermi // Questo fu prima / di apprendere l'algebra» J.T. Mendonça, *La notte* cit., pp. 7 e 9.

[55] «"In principio era l'Isola". È stato lì il mio principio biografico e il mio principio come poeta. Sono nato lì e lì ho iniziato a scrivere. Sono due marchi, due tappe che determinano un tempo archetipico. Il mio arché è stato quel luogo. (...) Ma il verso "No princípio era a ilha" è imbevuto dalla parola divina. Era la meditazione sulla parola, una ruminazione, un'appropriazione. Era un corpo a corpo con la parola e con la poesia. (...) Quel primo poema parla di cose che facevo nell'infanzia. Sdraiarmi per terra per guardare le stelle. Ordinare le palline di vetro sull'erba. Camminare per i terreni abbandonati. Tale dimensione degli spazi... (...) Non era panteista, che divertente. Era lo splendore del mondo. L'infanzia espande gli spazi. Forse c'è un senso religioso in tutto ciò, ma io non lo vivevo così.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[56] «Mi sono già visto con lui (Herberto Helder). Ma non abbiamo un rapporto. Ho la venerazione che la maggioranza di noi ha per lui. È quanto basta.» *Ibidem.*

[57] «Penso che ci siano molte forme d'incontro. Capirle ci aiuta a fare strada.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

e con l'isolamento periferico - il Friuli pasoliniano e la Madeira tolentiniana. Dei molteplici rimandi alla natura che si confonde con le origini biografiche, ci occuperemo in modo più dettagliato in capitolo specifico.

> Havia uma noite, na minha adolescência, em que se acendiam fogos pelas encostas. Lembro-me de um grito que descia pelas levadas, aos tropeções, e entrava, de noite, com os rapazes, pelo mar dentro. Esse grito continha, e isso poderá parecer tão estranho ao mundo moderno, o nome da terra.[58]

I.I.VIII Lisbona

Nel 1982, José Tolentino Mendonça parte da Funchal, dal Seminario Maggiore della Madonna di Fatima, per arrivare a Lisbona - dove si iscrive al corso di laurea in Teologia presso la Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, che concluderà nel 1989.

Non ci sono notizie di questi anni decisivi per la formazione dell'individuo, in quella età misteriosa e estremamente plastica che costituisce il passaggio tra l'adolescenza e l'età adulta. È facile, però, indovinare quanto siano stati importanti nell'ampliamento della cultura e delle nuove esperienze di vita che una città come Lisbona deve aver aperto al poeta.

A Lisbona, Tolentino si avvicina all'opera di tre dei maggiori nomi della poesia contemporanea portoghese - Ruy Belo (1933-1978), Eugénio de Andrade (1923-2005) e Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) - e, sempre in questo periodo, compare la poesia di Pier Paolo Pasolini.

> Tive a sorte de receber a grande literatura — ela sabia um romance medieval — através da voz humana, através do embalo da minha avó. Um encantamento. Depois [esse encantamento] aconteceu na poesia do Herberto Helder. E em poéticas como a de Ruy Belo, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, o Pasolini traduzido pelo Manuel Simões. Fui encontrando um carácter — como dizer? — polifónico dentro de um mundo encantado. Era como se estivesse dentro de um instrumento musical cósmico que aquelas vozes me traziam[59].

[58] «C'era una notte, nella mia adolescenza, in cui si accendevano fuochi nei pendii. Mi ricordo di un urlo che scendeva dai canali, inciampando, ed entrava, di notte, con i ragazzi, mare addentro. Tale urlo conteneva, e ciò potrà sembrare tanto strano al mondo moderno, il nome della terra.» J. Ribeiro, *art. cit.*

[59] «Ho avuto la fortuna di ricevere la grande letteratura - lei conosceva un romanzo medievale - attraverso la voce umana, attraverso il cullare della mia nonna. Un incantamento. Dopo (tale incantamento) è successo con la poesia di Herberto Helder. E in poetiche come quella di Ruy Belo, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Pasolini tradotto da Manuel Simões. Ho trovato un carattere - come dire? - polifonico dentro un mondo incantato. Come se io stesse dentro ad uno strumento musicale cosmico che quelle voce mi portavano.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

Il libro a cui si riferisce, *Pasolini, Poeta*[60] è stato pubblicato a Lisbona nel 1978, a cura di Manuel Simões (1933), poeta, critico letterario, saggista e professore di Lingua e Letteratura Portoghese alla Università di Venezia "Cà Foscari" – a cui ci riferiremo più ampiamente nel capitolo seguente[61].

Questi sono anni che coincidono con diverse traduzioni di Pasolini in Portogallo[62] e di varie manifestazioni che hanno segnalato la ricorrenza del decimo anniversario sulla morte di Pasolini, promosse dalla Fondazione Calouste Gulbenkian a Lisbona - di cui parleremo approfonditamente più avanti.

Sono certamente questi gli anni della scoperta di Pasolini dalla parte di Tolentino, che ha ricordato - nel corso di una conversazione privata - aver letto e ritagliato da una rivista "delle sorelle" i primi componimenti di Pasolini.

Nello stesso periodo, Tolentino pubblica per la prima volta alcune sue poesie nel *DN Jovem*, un supplemento settimanale del quotidiano di Lisbona *Diário de Notícias* (uscito tra 1983 e il 2007), indirizzato ad un pubblico tra i 18 e i 24 anni, la cui iniziale intenzione di creare uno spazio per la vocazione giornalistica dei giovani presto si tramutò in una collaborazione artistica - poesia, narrativa, fotografia e disegno - diventando un vero laboratorio per alcuni di quelli che sono diventati i grandi nomi della cultura portoghese contemporanea[63].

Interrogato sull'effetto della prima apparizione pubblica, Tolentino risponde:

> Para uma pessoa tímida como eu é sempre uma mistura de sentimentos: sem dúvida uma alegria, um sentido de responsabilidade, mas também uma vontade muito grande de que aquilo não seja verdade. (...) O desconforto mantém-se, no sentido em que quando me pedem para dar um autógrafo ou quando me dizem que leram os meus poemas fico sempre muito atrapalhado. Não sei o que dizer, não sei bem o que fazer, como reagir. Evidentemente que gosto de publicar e é uma situação de serenidade para mim, mas uma coisa é o confronto com o livro, outra coisa é a relação que a publicação do livro desperta ou de certa forma impõe. Prefiro sempre fazer de conta que o livro não é meu.[64]

[60] M. Simões (a cura di), *Pasolini, Poeta*, Lisboa , Plátano Editora, 1978.
[61] Vissuto in Italia dal 1971 fino alla età della pensione, è stato redattore della rivista "Rassegna Iberistica" e collaboratore di diverse riviste letterarie portoghesi. Ha tradotto, oltre a Pasolini, Eugenio Montale, Tiziano Rossi e Salvatore Quasimodo.
[62] Ad esempio: M. Serras Pereira, *Empirismo Herege*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982; I. Saint-Aubyn, *As Últimas Palavras de um Ímpio*, Lisboa, Distri, 1985 e J. Silva Melo, *Amado Mio, Precedido de Actos Impuros*, Lisboa, Difel, 1986.
[63] «Espaço de partilha e intervenção artística, o caderno destacável promoveu tertúlias, recitais, conversas com personalidades da cultura, participações em salões de artes visuais, concursos e provas desportivas, viagens de confraternização e uma antologia com 71 textos, editada em 1990.» H. de Sousa Freitas, DN Jovem, Uma existência entre o Papel e a Net, "JJ", gennaio-marzo 2008.
[64] «Per una persona timida come io è sempre una mischia di sentimenti: senza dubbio una gioia, un senso di responsabilità ma anche una voglia molto grande che quello non sia vero. (...) Lo sconforto si mantiene, nel senso che quando mi chiedono un autografo o quando dicono che hanno letto i miei poemi rimango sempre molto imbarazzato. Non so cosa dire, non so esattamente cosa fare, come reagire. Evidentemente mi piace pubblicare ed è una situazione di serenità per me, ma una cosa è il confronto con il libro e l'altra è il rapporto che la pubblicazione del libro scatena o, di certa forma, impone. Preferisco sempre far finta che il libro non sia mio.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

Nell'anno successivo alla laurea, Tolentino è ordinato sacerdote, pubblica il suo primo libro di poesia - *Os dias contados* - e parte per Roma.

I.I.IX 1990

> É verdade, 1990. Não pensei nisso assim, mas aconteceram ambas as coisas no mesmo ano. A poesia, como a vida religiosa, é uma vocação. O Rainer Maria Rilke descreve-a como um sacerdócio, como uma forma de religação. Não as sinto como duas vocações. Sinto ambas como uma única vocação. Como um caminho exigente, desafiador, apaixonado.[65]

Nel 1990, dopo la caduta del muro di Berlino, l'Europa vede le due Germanie unire le loro economie e i cinque länder della parte orientale vengono annessi alla Repubblica Federale Tedesca. Dal Sudafrica un segno di speranza: la liberazione di Nelson Mandela, dopo 28 anni di carcere, a febbraio, e la sua elezione come vice presidente dell'African National Congress nel mese successivo, simboleggiano l'abolizione dell'Apartheid. In questo stesso anno entra in vigore la Convenzione sui diritti dell'infanzia, approvata dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite e l'Organizzazione Mondiale della Sanità elimina la voce omosessualità dalla lista delle malattie mentali.

L'Italia cerca di dimenticare, ospitando il campionato mondiale di calcio, le ferite che dilaniano ancora la società italiana - come quella che si manifesta a Roma, il 2 febbraio: il boss della Banda della Magliana, Enrico De Pedis, viene ucciso a colpi d'arma da fuoco in pieno giorno. Esce l'ultimo film diretto da Federico Fellini, *La voce della luna*, e l'opera emblematica di Giuseppe Tornatore, *Nuovo cinema Paradiso,* vince l'Oscar come miglior film straniero. Il 26 di settembre, muore a Roma, Alberto Moravia, amico di sempre di Pasolini.

Sedici anni dopo la rivoluzione democratica, la storia portoghese, dalla fondazione del paese fino alla guerra coloniale, può essere finalmente rivista dal regista Manoel de Oliveira, che dirige *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Protagonista Luís Miguel Cintra, che diventerà, anni dopo, riferimento importantissimo nell'universo tolentiniano[66]. La scrittrice portoghese Maria Gabriela

[65] «È vero, 1990. Non avevo pensato a questo, ma le cose sono successe entrambe nello stesso anno. La poesia, come la vita religiosa, è una vocazione. Rainer Maria Rilke la descrive come un sacerdozio, una forma di rilegare. Non le sento come due vocazioni. Le sento entrambe come un'unica vocazione. Come un cammino esigente, sfidante, appassionato.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[66] Amicizia e tanti progetti in comune, come la recente messa in scena della pièce teatrale *O Estado do Bosque*, introdotta dalla lettura di *Gennariello* di Pier Paolo Pasolini (gennaio 2013), nel Teatro do Bairro Alto a Lisbona. A Cintra viene dedicata la poesia "Retrato de Pasolini em Nova Iorque".

Llansol (1931-2008)[67] vince il gran premio per il romanzo e la novella APE/IPLB dell'Associação Portuguesa de Escritores con "Um Beijo Dado Mais Tarde".

Il 1990 rappresenta anche una pietra miliare nella strada di José Tolentino Mendonça. All'età di 24 anni, nello stesso mese di luglio, è ordinato sacerdote e vede pubblicato il suo primo libro di poesia. Arriva a Roma per la prima volta, pochi mesi prima, per studiare Scienze Bibliche presso il Pontificio Istituto Biblico.

[67] Nel dicembre del 2012, dichiara: «Mas agora estou a ler tudo da Maria Gabriela Llansol. Essa visão de conjunto é o que considero uma possibilidade de leitura. Como se não me bastasse ler um fragmento. Como se precisasse de grandes sequências para colher o sentido.» (A. Mota Ribeiro, *art. cit.*) Alla scrittrice verrà dedicata silenziosamente nel 2008 il poema "Sintra, antiga Estalagem da Raposa" in *O viajante sem sono.*

I.II *Os dias contados*

> *Foi ordenado padre e publicou o primeiro livro no mesmo ano.*
> Em 1990.
> *Atribui a essa coincidência temporal algum simbolismo ou vê isso como um mero acaso?*
> Nunca tinha pensado nisso.
> *Mas já se tinha apercebido da coincidência temporal.*
> Sim. Já me tinha dado conta. É algo que acho sempre engraçado. É uma daquelas coisas da vida. Se calhar há um momento em que ficamos preparados para tudo, não é?
> *Perguntei-lhe isto porque, dada a sua atenção ao simbólico, imaginei que pudesse ver nisto também um sinal qualquer.*
> Ah, mas eu sou muito desprendido... Não sou desprendido do simbólico mas sou desprendido de uma leitura simbólica da vida. Gosto de me surpreender sempre e gosto que as coisas fiquem numa espécie de latência, sem uma definição. Se me perguntar qual o sentido de no mesmo ano ter publicado o primeiro livro e ter sido ordenado padre, se me perguntar que ligação existe entre as duas coisas...
> *Era essa, justamente, a minha pergunta.*
> Para mim, não sei. Estou a descobrir. Acho que vai ser assim até ao fim. Não tenho pressa de fechar a minha vida.[68]

Nel luglio del 1990, a cura della Segreteria Regionale del Turismo, Cultura e Emigrazione, è pubblicato a Funchal il primo libro di José Tolentino Mendonça: *Os dias Contados*. Da questa primissima esperienza editoriale, il poeta inizia quella che diventerà per lui una prassi e che corrisponde, del resto, alla sua sensibilità artistica: la collaborazione con artisti:

> Mas percebo que essas artes, tal como a poesia, são lugares de interrogação, lugares que preciso de habitar para ver e para ver-me. Preciso das outras artes, como de pão. Alimento-me delas e tenho uma enorme gratidão em relação aos criadores. Comove e inspira-me o modo como vejo pessoas a fazer cinema, a pintar ou a compor. É um testemunho, uma celebração da própria vida, uma forma de resistir à morte.[69]

[68] «*É stato ordinato prete e ha pubblicato il primo libro nello stesso anno. Nel 1990. Ha attribuito a tale coincidenza temporale qualche simbolismo o vede questo come un semplice caso?* Non avevo mai pensato a questo. *Ma si era già reso conto della coincidenza temporale***.** Si. Mi ero già reso conto. È qualcosa che trovo sempre divertente. È una di quelle cose che succedono nella vita. Forse esiste un momento in cui siamo preparati a tutto, vero? *Le ho domandato questo perché, dato che lei è molto attento al simbolico, ho immaginato che potesse vedere in questo anche un qualche segno.* Ah, ma io sono molto distaccato... Non sono distaccato dal simbolico, ma sono distaccato da una lettura simbolica della vita. Mi piace sorprendermi sempre e mi piace che le cose rimangano in una specie di latenza, senza una definizione. Se mi domanda qual è il senso di, nello stesso anno, aver pubblicato il primo libro ed essere stato ordinato prete, se mi domanda il legame tra le due cose... *Era questa, giustamente, la mia domanda.* Per quanto mi riguarda non lo so. Lo sto scoprendo. Penso che sarà così fino alla fine. Non ho fretta di chiudere la mia vita.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

[69] «Capisco che le arti, come la poesia, sono luoghi di interrogazione, luoghi che ho bisogno di abitare per vedere e per vedermi. Ho bisogno delle altre arti, come di pane. Mi nutro di loro e ho una immensa gratitudine nei confronti dei creatori. Mi commuove ed ispira il modo come vedo le persone fare cinema, dipingere o comporre. È una testimonianza, una celebrazione della vita stessa, una forma di resistere alla morte.» M.L. Nunes, *art.cit.*

1. Teresa Jardim, copertina di *Os dias contados*.

Nella copertina di *Os dias Contados*, un'illustrazione di Teresa Jardim, artista nata a Madeira, come Tolentino, e come lui collaboratrice del *DN Jovem* negli anni Ottanta. L'immagine rappresenta un profilo montagnoso, ritagliato sopra un fondo notturno, stellato. Tre personaggi – o sarà uno triplicato? – abitano lo spazio, cavalcano il rilievo geofisico, ascendono in cielo. Con notevole sensibilità l'artista – anche lei poetessa[70] – ha saputo interpretare l'universo tolentiniano di cui individuiamo, da questa prima esperienza, alcuni tratti che rimarranno costanti.

A Teresa Jardim – e a Isabel Salvado[71] - è dedicata "Anunciação", poesia tutta visuale e piena di luce (*luce, chiaro, sole, accesa* sono alcuni dei vocaboli che lo caratterizzano), che all'interno di questo volume costituisce quello che si potrebbe definire un "distico mariano", insieme al componimento seguente: "Visitação", poesia meno leggero, con zone di ombra e tumulto.

Il titolo di questa prima raccolta di poesia presenta un interessante gioco di parole, una di quelle provocazioni che tanto piacciono a Tolentino e la sua ambiguità getta il lettore portoghese nel dubbio[72]:

> A palavra tem que ter uma certa violência interior para se tornar significativa. Tem que ser selvagem, tem que morder a minha mão.

[70]Teresa M. G. Jardim (Funchal, 1960) ha pubblicato negli anni 80 poemi nel DN Jovem e nell'annuario di poesia dell'editrice Assírio & Alvim. Insegnante di arti visuali e artista ha pubblicato *Jogos Radicais* (Assírio & Alvim, 2010).
[71] Direttrice, con Tolentino, di "Salém", periodico dell'Associazione di Studenti della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese.
[72] «La parola deve avere una certa violenza interiore per diventare significativa. Dev'essere selvaggia, deve mordere la mia mano.» M.L. Nunes, *art.cit.*

In *Os dias contados*, il poeta usa il participio passato di un verbo che può avere principalmente due significati, se non distinti, almeno complementari, ma sicuramente autonomi. Il verbo "contar" in portoghese ha sette significati possibili[73], se solo lo consideriamo un verbo transitivo, dato che "os dias" (trasponendo nella forma attiva il verbo che qui ha valore aggettivo) corrisponderebbe al complemento oggetto.

Atteniamoci ai due significati principali: quello di *computare*, di contare e quello di *narrare*, di raccontare – si può considerare, dunque, che questi giorni, annunciati dal poeta, possono consistere in un semplice elenco, o in una descrizione di alcuni di loro. Il quantitativo che si contrappone al qualitativo.

Altra caratteristica che Tolentino dimostra da questo esordio, e che lo accompagna durante tutta la sua produzione, è quella tendenza alla citazione. Punto di partenza per una riflessione, omaggio ad un'opera o ad un autore appartenenti all'immensa galleria di affetti e riferimenti personali, chiarimento di un significato che l'ermetismo della sua poesia non permetterebbe di chiarire altrimenti, a volte semplice provocazione, un confondere ancor di più il lettore. Interrogato su questa sua propensione, Tolentino risponde:

> É um sentido de comunidade. Se for uma muleta, não gosto, porque gosto de ser original. Cada um deve ter um pensamento com consciência própria, mas ao mesmo tempo é importante o testemunho do que se vive em companhia. A Adília Lopes diz: "Eu sou uma obra dos outros". Também sinto isso, por isso não me custa nada lembrar o que os outros disseram, porque também eu sou uma obra deles.[74]

Questa raccolta si apre con la citazione del Salmo 90,12: "Insegnaci dunque a così contare i nostri giorni, che acquistiamo un cuor savio." Si tratta di una preghiera di Mosè, sull'eternità di Dio in contrasto con la brevità della vita dell'uomo. A questa luce, potrebbe sembrare chiarita l'intenzione dell'autore: si tratterebbe di un'enumerazione, di una compilazione di carattere quantitativo.

Però, proposta alla fine del libro come citazione di chiusura, collocata in esatta corrispondenza con quella iniziale e dunque in contrappunto con il versetto del Salmo, due versi che propongono l'interpretazione opposta del verbo "contar". Del fondatore dell'Ordine dei Carmelitani Scalzi, il poeta spagnolo San Giovanni della Croce: "amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura".

---

[73] Contar (dal latino computo, -are, calcolare), come verbo transitivo può significare in portoghese: 1) determinare il numero, il valore, la quantità; 2) calcolare; 3) avere il numero di; 4) tener conto di; 5) includere; 6) avere l'intenzione di; 7) raccontare, riferire; come verbo intransitivo, fare conti e sperare, avere fiducia. "Contar" in *Grande Dicionário da Língua Portuguesa / António de Morais Silva*, v.3, Lisboa, Editorial Confluência, 1949-59.

[74] «È un senso di comunità. Se è un appoggio, non mi piace, perché mi piace essere originale. Ognuno deve avere un pensiero con coscienza propria, ma allo stesso tempo è importante la testimonianza di ciò che si vive in compagnia. Adília Lopes dice: "Io sono un'opera degli altri". Sento lo stesso, perciò non mi è per niente difficile ricordare ciò che gli altri hanno detto, perché anch'io sono una loro opera.» M. Ramos Silva, *Um poema de Ruy Belo é um texto sagrado*, "jornal i" 26.03.2011.

Provenienti dal *Cantico spirituale*, in cui la "sposa" (l'anima) cerca lo "sposo" (Cristo), una libera versione del *Cantico dei Cantici*, questi due versi si riferiscono chiaramente alla visione e dunque alla rappresentazione e al racconto.

San Giovanni della Croce e i Salmi. La prima e l'ultima delle varie citazioni di carattere erudito e religioso sono presenti in questo volume iniziale e saranno una costante lungo tutta l'opera di Tolentino. Facendo parte del suo percorso formativo, come abbiamo visto, ma avendo anche, e forse prevalentemente, un'appartenenza prettamente affettiva al suo universo - proveniente da quel primo ricordo della donna delle pulizie della chiesa di Madeira che, analfabeta, recitava a memoria il *Cantico dei Cantici* - la cultura biblica è una fonte inesauribile di storie dalla quale il poeta non si stanca di bere:

> A Bíblia é um grande poema. Tem uma dimensão literária. Isso também lhe dá uma grande carga revelatória. Torna-a num livro intemporal. A Bíblia não é um catecismo. (...) Não acho que se deva entender literalmente a Bíblia. A Bíblia precisa de interpretação.[75]

Dal primo verso con cui apre questa raccolta, si susseguono citazioni bibliche. "No principio era a ilha", della già riferita poesia "A infância de Herberto Helder", è un chiarissimo rimando alla prima frase del prologo del Vangelo di San Giovanni e, per suo tramite, alla prima frase della Bibbia, della Genesi: "In principio era il Verbo". Poi, tali citazioni si dividono in due gruppi: quelle che riguardano l'Antico Testamento – "Revelação", "Salmo dos filhos de Coré ao Senhor das águas altas", "Os dias de Job", "Abraam" – e l'appena citato "ciclo mariano" – "Anunciação" e "Visitação".

Fermandoci un attimo sui componimenti di ispirazione veterotestamentaria, è interessante notare anche l'intersezione che Tolentino fa in modo diretto e indiretto con due personaggi di spicco della letteratura portoghese: rispettivamente Ruy Cinatti e Ruy Belo.

A Ruy Cinatti (1915-1986), poeta e antropologo portoghese, nato a Londra e autore di notevoli studi sulle ex-colonie portoghesi, particolarmente su Timor (dove si recò e visse in più periodi tra la metà degli anni 1940 e la metà degli anni 1960), Tolentino ha dedicato "Abraam", con le parole "a Ruy Cinatti, nomade anche lui". L'accostamento della figura di Abramo, il patriarca che a 75 anni, dopo la rivelazione divina (Genesi, 12) parte da Carran per Canaan e di lì per l'Egitto e poi di nuovo nel deserto del Neghev, è evidente: poeta lusitano nato in patria straniera e per tutta la vita viaggiatore. La sua allora recente scomparsa aveva spinto Tolentino ad una pubblicazione commemorativa, nel

[75] «La Bibbia è un grande poema. Ha una dimensione letteraria. Questo le attribuisce pure una grande forza di rivelazione. La fa diventare un testo atemporale. La Bibbia non è un catechismo. (...) Non penso che si debba capire letteralmente la Bibbia. La Bibbia ha bisogno di interpretazione.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

primo numero della rivista "Salém"[76], e giustifica certamente anche il primo verso: "A morte não existe repetiu Abraam". "Anunciação" di Ruy Cinatti finisce giustamente con i versi "Só, intranquilo, pela vereda, desce / o nómada meu amigo"[77].

Il componimento che segue nella raccolta è dedicato a Ruy Belo, con il titolo "A fala do rosto". Il poeta e saggista portoghese (1933-1978), anche lui vissuto a Roma alla fine degli anni Cinquanta - dove si è laureato in Diritto Canonico alla Pontificia Università degli Studi San Tommaso d'Aquino - era da molto tempo riferimento importantissimo per Tolentino, oltre che tema della sua tesi di laurea in Teologia, all'Università Cattolica di Lisbona nel 1989: "A saudade de Deus na obra poética de Ruy Belo":

> Se bem me lembro, não terei seguido com grande consequência o tópico da saudade de Deus. Mas li duas ou três vezes a inteira poesia de Ruy Belo e ela passou a andar comigo. (...) Ruy Belo quem é? É um extraordinário dissidente lírico. E Portugal é a Praça Ruy Belo.[78]

"A fala do rosto" è una poesia che va messa in rapporto con un'altra, più chiaramente a tema veterotestamentario: "Revelação": il secondo verso dell'ultima strofa "és Tu quem percorre o poema" (e l'iniziale maiuscola non lascia spazio a dubbi sull'identità di questo Tu) è gemello del verso iniziale del testo dedicato al Belo - "És Tu quem nos espera / nas esquinas da cidade". Un Dio che percorre la topografia della poesia e che si ferma nei paragrafi della città. E anche se è provvisorio e incerto il lavoro del poeta ("Meu o incerto ofício das palavras", in "Revelação"), la parola di Dio è certezza e definitivo:

> mas a Tua palavra
> é o fio de prata
> que guia as folhas
> por entre o vento[79]

Il componimento tolentiniano sembra essere stato direttamente ispirato dai versi di Ruy Belo, "Vestigia dei"[80]:

---

[76] "Salém", n.º 1, À memória de Ruy Cinatti, Associação de Estudantes da Faculdade de Teologia, dir. Isabel Salvado e Tolentino Mendonça, giugno 1987.

[77] Ruy Cinatti è uno dei poeti presenti nella raccolta antologica *Verbo: Deus como interrogação na poesia portuguesa* diretta da Tolentino e Pedro Mexia (Assírito & Alvim, 2014).

[78] «Se ben mi ricordo, non avrò seguito con grande coerenza il topico della nostalgia di Dio. Ma ho letto due o tre volte l'intera poesia di Ruy Belo ed essa ha cominciato ad accompagnarmi. (...) Ruy Belo chi è? È uno straordinario dissidente lirico. E il Portogallo è la Piazza Ruy Belo.» J.T. Mendonça citato in http://www.snpcultura.org/ruy_belo_extraordinario_dissidente_lirico_tema_capa_revista_ler.html (ultima visualizzazione 13.05.2015).

[79] «ma la Tua parola / è il fil d'argento / che guida le foglie / nel vento»: ultima strofa di "A fala do rosto" in J.T. Mendonça, *Os dias* cit., p.41.

[80] R. Belo, *Aquele grande rio Eufrates*, Lisboa, Ática, 1961.

És tu quem perseguimos pelos lábios
e tens em equilíbrio os seres e o tempo
És tu quem está nos começos do mar
e as nossas palavras vão molhar-te os pés
Tu tens na tua mão as rédeas dos caminhos
descem do teu olhar as mais nobres cidades
onde nasceram os primeiros homens
e onde os últimos desejarão talvez morrer

Tu és maior que esta alegria de haver rios
e árvores ou ruas dondeserem vistos
Por ti é que aceitamos a manhã
sacrificada aos vidros das janelas
aceitamos por ti o sol ou a neblina
que faz dos candeeiros sentinelas
É para ti que os pensamentos se orientam
e se dirigem os passos transviados
e o vento que nos veste nas esquinas

És sempre como aquele que encontramos
diariamente pela rua fora
e a pouco e pouco vemos onde mora
Só tu é que nos faltas quando reparamos
que os papéis nos vão envelhecendo
e os dias um por um morrendo em nossas mãos
És tu que vens com todos os versos
És tu quem pressentimos na chuva adivinhada
quando os olhos ainda se nos fecham
embora o sono nunca mais seja possível
É tua a face oposta a todas as manhãs
onde o tempo levanta ombros de espuma
que deixam fundas rugas pelas faces

Os céus contam contigo é para teu repouso
a terra combalida e sem caminhos
Ser indecomponível teu corpo foi maior
que vítimas e oblações. Quando tu vens
a solidão cai leve como a flor do lírio
e as aves nos pauis levantam voo
e há orvalho em teus primeiros pés

Não assistisses tu a esta nossa vida
caíssem-nos os gestos ou quebrados ou dispersos
e nenhum rosto decisivo um dia fecharia
todas as palavras com que dissemos os versos

(Ruy Belo)

És Tu quem nos espera
nas esquinas da cidade
e ergue lampiões de aviso
mal o dia se veste
de sombra

Teu é o nome que dizemos
se o vento nos fere de temor
e o nosso olhar oscila
pela solidão
dos abismos

Por Ti é que lançamos as sementes
e esperamos o fruto das searas
que se estendem
nas colinas

Por Ti a nossa face se descobre
em alegria
e os nossos olhos parecem feitos
de risos

É verdade que recolhes nossos dias
quando é outono

mas a Tua palavra
é o fio de prata
que guia as folhas
por entre o vento.

(José Tolentino Mendonça)

Interessantissimi i paralleli tra i due componimenti: non solo l'evidente struttura ritmata dalle anafore in Belo – *és tu, és tu, tu tens, tu és, por ti, é para ti, és, só tu, és tu, és tu, é tua, ...* - e in Tolentino - *és tu, teu é, por ti, por ti, ...* - ma anche l'elemento urbano (*nobres cidades / esquinas da*

cidade; candeeiros sentinelas / lampiões de aviso) e quello naturale (*neblina; chuva adivinhada; orvalho / outono*). Simbolica la chiave di chiusura, nella quale le due poesie si decifrano allo stesso modo: *todas as palavras / a Tua palavra.* Ancora sulla poesia di Ruy Belo[81], Tolentino afferma:

> Acho que os textos sagrados não se esgotam na Bíblia. A Bíblia é um território sagrado, mas há novos textos sagrados. O poema que li do Ruy Belo é um texto sagrado. (...)
> Pela experiência humana. É sagrado tudo aquilo que dá a ver o ser humano no seu estremecimento. Nesta coisa que é quase original, de cada um de nós nascer a cada momento. A aflição, o tumulto, a convulsão, que mesmo quando estamos quietos parece que se adivinha, e que um poema tem obrigação de mostrar nitidamente, e os poemas do Ruy Belo mostram-no.[82]

Così come sono riuniti negli Scritti dell'Antico Testamento il libro dei Salmi e il libro di Giobbe, così Tolentino li ha disposti, uno dopo l'altro, all'interno della sua raccolta. Di natura molto diversa anche i due componimenti del nostro poeta, "Os dias de Job" - evocazione del patriarca giusto, la cui fede è messa alla prova da parte di Dio, sopportando con rassegnazione la perdita dei suoi beni, dei suoi figli e anche le sofferenze corporee - e il "Salmo dos filhos de Coré ao Senhor das águas altas" - i figli risparmiati all'ira divina contro l'iniquità di suo padre Core (Numeri, 26:11), e che nel Salmo 87 cantano "Sopra di me è passata la tua ira, / i tuoi spaventi mi hanno annientato, / mi circondano come acqua tutto il giorno, / tutti insieme mi avvolgono." In comune la costruzione dialogata con un tu, espresso nel Salmo con minuscola, evocato dalla seconda persona del singolare di un unico verbo in "Os dias", costruzione depurata, chiara e ritmata da anaforismi uno, inquinata mescolanza di immagini, lingue, riferimenti - dove non manca nemmeno Giovanni della Croce - il Salmo.

Nell'ambito della caratteristica dello stile di Tolentino di citare in abbondanza le più diverse fonti della sua ispirazione e affettività, troviamo sparse nella seconda metà di questo volume tre evocazioni distinte e distanti, nel tempo e nel codice di espressione artistica che illustrano: Andrej Rublëv, Andrej Tarkovskij e Rainer Maria Rilke. La pittura iconica russa del XV secolo, il cinema e il documentarismo europeo della seconda metà del XX secolo e la poesia dell'inizio del Novecento in dialogo fruttuoso con il fare poetico del nostro autore.

---

[81] Il legame di Tolentino a Ruy Belo si estende oggi alla famiglia del poeta: ha di recente pubblicato il libro *Os Rostos de Jesus – Uma Revelação* (Temas & Debates, 2013) con fotografie del figlio di Ruy, Duarte Belo. Interrogato sull'esperienza, risponde: "Uma experiência extraordinária, desde logo porque o Duarte Belo pertence à estirpe Belo. (...) Sim, (Ruy Belo) um dos poetas que me marcou muito e sobre quem escrevi a minha tese de licenciatura em Teologia. Mas também há Teresa Belo, uma figura luminosa, e Catarina Belo, que ensina Filosofia Islâmica na Universidade Americana do Cairo, com quem é sempre muito interessante conversar. M.L. Nunes, *art.cit.*

[82]«Penso che i testi sacri non si esauriscono nella Bibbia. La Bibbia è un territorio sacro, ma ci sono nuovi testi sacri. Il poema che ho letto di Ruy Belo è un testo sacro. (...) Per via dell'esperienza umana. È sacro tutto quello che permette di vedere l'essere umano nel suo sussulto. In questa cosa che è quasi originale, di ognuno di noi nascere ad ogni momento. L'afflizione, la scossa, la convulsione, che anche quando siamo tranquilli sembra rivelarsi, e che un poema ha l'obbligo di far vedere nitidamente, e i poemi di Ruy Belo lo fanno vedere.» M. Ramos Silva, *art.cit.*

In “Dos olhos de Rubliev”, il pittore russo Andrej Rublëv (1360-1430), venerato come santo dalla Chiesa ortodossa russa - canonizzato proprio nel 1988 - e autore della celebre icona di Paolo di Tarso della Galleria Tret'jakov (Mosca) è la metafora del vedere, del vedere dentro: “habitar / o espanto de as coisas serem”, “assombrosa revelação / da nossa cumplicidade / com o lume”, il “misterioso despertar desse brilho / tão real”[83].

Andrej Rublëv è anche un personaggio di Andrej Tarkovskij (1932-1986), che nel 1966 ha scritto e diretto un film omonimo, che rilegge la storia della Russia del XV secolo attraverso la vicenda del pittore di icone, una parabola sull'arte che vince sulla politica degli uomini[84]. Molto legato all’Italia, dove nel 1983 gira *Nostalghia*, e all’amicizia con Tonino Guerra, un altro dei riferimenti ricorrenti di Tolentino, è “Un poeta nel cinema” (come lo ricorda il titolo del documentario a lui dedicato da Donatella Baglivo), e dunque, la comunicazione tra poeti si fa in questo “Dialogo para um personagem de Andrei Tarkovskii” attraverso il silenzio.

Silenzio è ancora evocato nell’ultimo verso di “Epitáfio para R. M. Rilke”. Sei semplici versi in due terzine con la dichiarazione iniziale di un amore che sarà continuato e proficuo in Tolentino: “serás ainda / o único pastor / do meu silêncio”. Rainer Maria Rilke (1875-1926), unanimemente considerato uno dei più grandi interpreti lirici della spiritualità moderna, il cui Dio appare presente nel mondo, e che tramite l'influenza delle altre arti, fa parlare le cose, gli uomini e gli animali, edificando quello «spazio interno del mondo» (*Weltinnenraum*) non potrebbe rimanere indifferente a Tolentino.

Citato più e più volte nelle interviste, Rilke è, del resto, considerato un maestro, come in questa prima poesia:

> É de um livro da formação da minha alma, *Cartas a Um Jovem Poeta*. É logo na primeira carta: «Vire-se para si mesmo e perceba que o mais importante é esse corpo a corpo com o que ainda não está dito.» Mais à frente diz: «E coloque-se como se fosse o primeiro homem. A sentir, a dizer, a ver as coisas.» Há, digamos, um chamamento para a experiência. Senão, é um ornamento. O que mata o estético é o esteticismo.[85]

Alla domanda se esista qualche verso così potente da poter esser incluso nell’“antologia personale della salvezza”, il poeta risponde:

[83] Crea confusione la citazione, nella prima strofa, a Hilandar, monastero ortodosso serbo situato sul Monte Athos, in Grecia, famoso tra altre cose per la sua Bogorodica Trojeručica, l’icona della Vergine con tre mani - che però è molto anteriore alla vita di Rublëv.

[84] L’attore Anatolij Solonicyn (1934 –1982), preferito di Tarkovskij, la cui lunga collaborazione iniziò proprio nel 1966, impersonò Rublëv.

[85] «È un libro della formazione della mia anima, Lettere ad un giovane poeta. Subito nella prima lettera: «Girati verso te stesso e capisci che il più importante è tale corpo a corpo con quello che ancora non è stato detto.» Più avanti aggiunge: «Collocati come se fossi il primo uomo. A sentire, a dire, a vedere le cose.» C’è, diciamo, una chiamata all’esperienza. Altrimenti è un ornamento. Quel che uccide l’estetico è l’estetismo.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

> Há por exemplo um poema de Rilke que muitas vezes rezo: «Fecha-me os olhos - ainda posso ver-te / Tapa-me os ouvidos - ainda posso ouvir-te». Este é um poema que me ajuda a viver.[86]

Per chiudere questo brevissimo *excursus* nel primo libro pubblicato da Tolentino - e i cui primi componimenti, di matrice nostalgica, evocano quei luoghi dell'infanzia che si perdono insieme all'infanzia - "Olhar sobre a cidade", "Travessa da infância", "A primeira morada", "Reconhecimento dos laços", ecc - un riferimento particolare merita "Brideshead Revisited".

Dal romanzo del 1945 dallo scrittore inglese Evelyn Waugh, per esteso *Brideshead Revisited, The Sacred & Profane Memories of Captain Charles Ryder* - titolo alquanto interessante se pensiamo alla costante riflessione tolentiniana sui rapporti tra sacro e profano - *Ritorno a Brideshead* è diventato nel 1981 una serie televisiva di gran successo anche in Portogallo, avendo come protagonisti i premi Oscar Jeremy Irons e Laurence Olivier. La serie trattava delle differenze di classi, dei contrasti tra cattolici e anglicani, dell'omosessualità e dell'ipocrisia della società inglese, temi che nel componimento di Tolentino sembrano perdere ogni importanza davanti ad una misurata nostalgia:

A fonte do castelo de Brideshead
era o lugar ideal para enterrar
uma pepita de oiro
se a tivéssemos

Regressaríamos a Brideshead de comboio
reconheceríamos as estações por entre a névoa
como pacatos londrinos em passeio
que conhecem a geografia do país
pela sebenta de Geoffrey Wells na 3ª edição
Iríamos de comboio sim
agora tenho a certeza

Olharíamos com cumplicidade o vapor
a sucessão das árvores
as paisagens assinaladas no roteiro
e as outras sabe-se lá

Talvez encontrássemos um doutor de Oxford
cuja sabedoria o Loyds assegura
em milhões de libras esterlinas
ou travássemos conhecimento
com a mulher do pintor Turner
para quem a superfície já não é tudo

Regressaríamos a Brideshead de comboio
e junto à fonte do castelo
propriedade do Marquês de Marchmain

[86] «Esiste per esempio un poema di Rilke con cui, molte volte, prego: «Chiudimi gli occhi - posso ancora vederti / tappami le orecchie - ti posso ancora ascoltare». Questo è un poema che mi aiuta a vivere.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

Enterraríamos se tivéssemos
uma pepita de oiro
em honra de Charles Ryder
herdeiro do castelo e da fonte

que aos tinta e nove anos de idade
num aquartelamento de acaso
da segunda guerra mundial
começou a sentir-se velho

Razão tinha Baudelaire:
«Os verdadeiros viajantes
são apenas aqueles que
partem por partir...» [87]

I verbi nella prima persona plurale e nel condizionale parlano di un viaggio ad un "lugar ideal", che non è necessariamente reale, ma che vale per se stesso come percorso - e in tale senso si comprende la citazione finale di Charles Baudelaire (1821-1867), "Le voyage" tratto da *Fleurs du mal* (1857):

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons!

Tutta la costruzione è, tra l'altro - e in perfetto parallelo con il romanzo di Waugh e con la serie televisiva - un ritornare con la mente a viaggi passati. Esso si fa ricordando precisamente la fontana del castello, e il progetto di seppellire dell'oro nei posti dove si è stati felici, il treno e le stazioni ferroviarie, le dispense del Wells, i personaggi del mondo erudito o artistico, infine l'evocazione del protagonista/narratore Charles Ryder, il vero "herdeiro do castelo e da fonte", perché ritornandoci lì con lo spirito, abita lo spazio.

[87] «La fonte del castello di Brideshead / era il luogo ideale per seppellire / una pepita d'oro / se l'avessimo // Saremmo tornati in treno a Brideshead / avremmo riconosciuto le stazioni nella nebbia / come pacati londinesi a passeggio / che conoscono la geografia del paese / dalla dispensa di Geoffrey Wells, 3ª edizione / Andremmo in treno / ne sono sicuro adesso // Guarderemmo con complicità il vapore / la successione degli alberi / i paesaggi segnalati dalla guida / e altri ancora chi lo sa // Forse incontreremmo un dottore di Oxford / sulla cui sapienza garantisce il Loyds / per milioni di libre sterline / o faremmo conoscenza / con la moglie del pittore Turner / per il quale la superficie ormai non è tutto // Torneremmo a Brideshead in treno / e vicino alla fonte del castello / proprietà del Marchese di Marchmain // Seppelliremmo ad averla / una pepita d'oro / in onore di Charles Ryder / erede del castello e della fonte // che a trentanove anni d'età / in un acquartieramento casuale / della seconda guerra mondiale / cominciò a sentirsi vecchio // Aveva ragione Baudelaire: / «I veri viaggiatori / sono soltanto quelli che / partono per partire...» J.T. Mendonça, *La notte* cit., pp. 11 e 13.

I.III La prima Roma

I.III.I Arrivo a Roma

È ancora nell'anno accademico di 1989-90 che, appena conclusa la laurea di Teologia in Portogallo, José Tolentino Mendonça lascia Lisbona per Roma per frequentare il Pontificio Istituto Biblico, «un centro di alti studi della sacra Scrittura nella città di Roma per promuovere il più efficacemente possibile la dottrina biblica e tutti gli studi connessi secondo lo spirito della Chiesa cattolica.»[88]

Istallato nel palazzo Muti Papazzurri, nel rione Trevi (Piazza della Pilotta 33), il Pontificio Istituto è organizzato in due facoltà, di cui la Biblica è stata frequentata da Tolentino. La sua formazione triennale gli ha permesso di approfondire campi come la filologia (greco, ebraico biblico, aramaico biblico, lingua orientale), isagogia (archeologia-geografia biblica, storia dell'Antico e del Nuovo Testamento, critica testuale, ermeneutica) e l'esegesi teologica (introduzione, teologia e esegesi dell'Antico e del Nuovo Testamento).

Di tale erudizione biblica acquisita al Pontificio Istituto Biblico, ci sarà, naturalmente, un'eco importante e ricorrente nella poesia tolentiniana - come conferma questo componimento pubblicato nel primo libro uscito dopo il soggiorno romano, *Longe não sabia*[89]:

> Acende a lâmpada junto da janela
> esta casa deve avistar-se
> na distância dos campos
>
> Todas as noites buscam abrigo
> viandantes
> atravessam o atalho das rosas
> e adormecem
> nos quartos que dão para nascente
>
> Assim Melitão assomou
> por um inverno
> quando os hereges de Sardes

[88] Lettera apostolica *Vinea electa* di Pio X in http://www.biblico.it/index.html (ultima visualizzazione 14.05.2015).

[89] «Accende la luce vicino alla finestra / questa casa si deve avvistare / nella distanza dei campi // Tutte le notte cercano rifugio / viaggiatori / attraversano il sentiero delle rose / e si addormentano / nelle camere girate a levante // Così Melitone è comparso / in un inverno / quando gli eretici di Sardi / pensavano di ucciderlo // Leggendo i suoi manoscritti / mentre lui dormiva / ho imparato, segretamente, dottrine / riguardo al canone / delle Sacre Scritture // Quando è partito ho rifiutato cortesemente / la sua donazione in monete / e ho fornito indicazioni valide / su locande e strade // Certamente avrà trovato strana / tanta bontà dalla parte mia / ma non l'ho voluto lasciare / senza la giusta retribuzione // Anni dopo / leggendo gli Atti dei un Concilio di Frigia / estratti alla bisaccia / di un teologo affaticato / ho saputo che Melitone difendeva anch'egli / insegnamenti dichiarati / oggi prescritti // Ho imparato allora che si deve aspettare / ansiosamente / il prossimo viaggiatore»: "O próximo viandante" in J.T. Mendonça, *Longe* cit., pp. 28-29.

haviam planeado dar-lhe a morte

Lendo os seus manuscritos
enquanto ele dormia
aprendi, em segredo, doutrinas
acerca do cânone
das Escrituras Santas

Quando partiu recusei cortesmente
a sua dádiva em moedas
e forneci indicações válidas
sobre hospedarias e estradas

Certamente terá estranhado
tanta bondade da minha parte
mas não o quis deixar
sem honesta retribuição

Anos depois
lendo as Atas de um Concílio da Frigia
extraídas ao alforge
de um teólogo fatigado
soube que Melitão defendia ele também
ensinamentos declarados
agora prescritos

Aprendi então que se deve esperar
ansiosamente
pelo próximo viandante

La convocazione della figura di Melitone, padre apologeta e martire del II secolo, vescovo della città di Sardi, in Lidia, rivela lo studio che Tolentino ha fatto in quegli anni dei padri della chiesa primitiva. Attribuita a Melitone una lunga esegesi del capitolo XII del libro dell'Esodo e il paragone tra l'Antico e il Nuovo Testamento attraverso estratti della Legge e dei Profeti che predicono Cristo e il cristianesimo. In questa poesia, Tolentino ci presenta Melitone come un viaggiatore casuale della cui saggezza l'ospite s'appropria segretamente durante il suo sonno: insegnamenti "ora prescritti" eppure sempre preziosi.

Nel 1992, Tolentino conclude la laurea canonica in Scienze Bibliche con una tesi che riflette sulla presenza del corpo e della sessualità nel testo biblico, concludendo i suoi studi universitari *cum Laude*. Su questa ricerca sarà pubblicato il suo secondo libro, nel 1994 con il titolo "As Estratégias do Desejo"[90].

[90]J.T. Mendonça, *As estratégias do desejo: um discurso bíblico sobre a sexualidade*, Lisboa, Cotovia, 1994. Ai due saggi presenti nella prima edizione si à aggiunto un terzo, "O Corpo de Deus" nella seconda edizione del 2003.

I.III.II Ordine sacerdotale

> Truman Capote diz que estamos sempre sós debaixo dos céus com aquilo que amamos. Um grande amor provoca uma grande solidão. O amor é mesmo isso, é estarmos diante daquilo que amamos na nossa nudez. É o território do despojamento radical perante o outro. Nesse sentido, a condição de padre, como a condição de marido ou de quem vive outro grande amor, é de uma desejada solidão. Mas, ao mesmo tempo, como padre, sou uma obra dos outros, vivo numa relação permanente com eles, numa comunidade que marca a minha vida. Realizo-me nessa espécie de tráfego quotidiano que me aproxima e reenvia continuamente para os outros. (...)
> Era a disponibilidade para viver uma história em que Deus é um centro e nos estimula. Lia as passagens da Bíblia e sentia que aquela história continuava a fazer sentido. A realização da minha vida também passava por dar corpo, à minha maneira e neste tempo, àquelas histórias, à possibilidade de vida que elas guardam.[91]

Dopo gli anni del seminario e la formazione intellettuale in teologia, José Tolentino Mendonça è pronto a dare il passo, ad affrontare la "desiderata solitudine" davanti al grande amore che rappresenta per lui mettersi al servizio degli altri come prete.

Il 28 luglio 1990, nella cattedrale dell'Assunzione di Maria Vergine, sede della diocesi di Funchal, Tolentino riceve l'ordine sacerdotale da Don Teodoro de Faria (1930) suo vescovo titolare dal 1982. L'ordine è uno dei sette sacramenti del cattolicesimo che conferisce il potere e la grazia di esercitare le funzioni e i ministeri ecclesiastici che si riferiscono al culto di Dio[92]. Dall'imposizione delle mani e dalle parole del vescovo, un battezzato diventa sacerdote con il potere di perdonare i peccati, conferire gli altri sacramenti e far diventare il pane e il vino in Corpo e Sangue di Cristo.

Momento centrale nella sua vita, Tolentino parla in questi termini della sua vocazione religiosa:

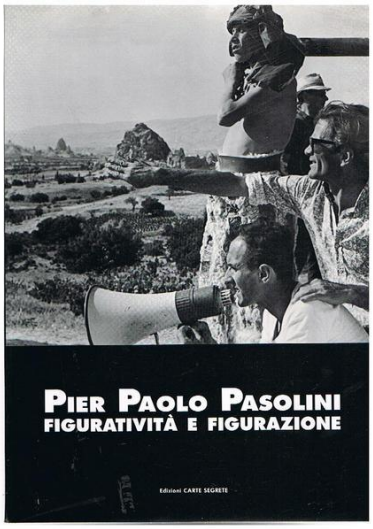
> Sinto-me pai. Sinto que exerço a paternidade. É interessante, nos primeiros anos da ordenação fazia-me impressão que as pessoas me chamassem padre. Talvez tenha sido a minha geração que viveu assim a entrada no ministério. Pedia às pessoas que me tratassem pelo nome, e

[91] «Truman Capote dice che siamo sempre da soli sotto i cieli con quello che amiamo. Un grande amore provoca una grande solitudine. L'amore è proprio quello, è stare davanti a quel che amiamo nella nostra nudità. È il territorio dello spogliamento radicale davanti all'altro. In tale senso, la condizione del prete, come la condizione del marito o di chi vive un'altro grande amore, è di una desiderata solitudine. Ma, allo stesso tempo, come prete, sono un'opera degli altri, vivo in un rapporto permanente con loro, in una comunità che segna la mia vita. Mi realizzo in questa specie di traffico quotidiano che mi avvicina e invia continuamente verso gli altri. (...) Era la disponibilità di vivere una storia in cui Dio è il centro e ci stimola. Leggevo i brani della Bibbia e sentivo che quella storia aveva ancora un senso. Nella realizzazione della mia vita c'entrava anche dare corpo, a mio modo e in questo tempo, a quelle storie, alla possibilità di vita che racchiudono.» C. Carvalho, *A crise vai recentrar-nos*, "Diário de Notícias", 28 novembre 2012.

[92] Codex Iuris Canonici, liber IV - *De Ecclesiae munere sanctificandi*, titulus VI - *De Ordine* - Can. 1008n — Sacramento ordinis ex divina institutione inter christifideles quidam, charactere indelebili quo signantur, constituuntur sacri ministri, qui nempe consecrantur et deputantur ut, pro suo quisque gradu, novo et peculiari titulo Dei populo inserviant. Can. 1009 — § 1. Ordines sunt episcopatus, presbyteratus et diaconatus. § 2. Conferuntur manuum impositione et precatione consecratoria, quam pro singulis gradibus libri liturgici praescribunt. Qui constituti sunt in ordine episcopatus aut presbyteratus missionem et facultatem agendi in persona Christi Capitis accipiunt, diaconi vero vim populo Dei serviendi in diaconia liturgiae, verbi et caritatis.

> continua a haver muitas pessoas que me tratam pelo nome. Mas quando me chamam padre isso não é indiferente. Quando me chamam padre associo imediatamente a pai. Sou padre há 23 anos. Essa dimensão da minha vida também se cumpriu, mesmo não tendo nenhum filho biológico.[93]

I.III.III *Figuratività e figurazione*



2. Copertina del catalogo della mostra *Pier Paolo Pasolini, Figuratività e Figurazione.*

Segnalando i settant'anni della nascita di Pier Paolo Pasolini, l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma ha promosso, a Palazzo delle Esposizioni in via nazionale, dal 29 febbraio al 23 marzo del 1992, una mostra - "Pier Paolo Pasolini: figuratività e figurazione". Era l'ultimo anno della laurea canonica al Pontificio Istituto Biblico di Tolentino, che a Roma assiste meravigliato ad un ciclo di proiezioni cinematografiche promosso in concomitanza con la mostra:

> Quando cheguei a Roma pela primeira vez, em 1989, no Palácio das Exposições, passou uma integral do Pasolini. Gratuita. O que, para um estudante, era irresistível. Eu tinha tempo e tinha vontade de conhecer aquele universo.[94]

[93] «Mi sento padre. Sento di esercitare la paternità. È interessante, nei primi anni dopo l'ordine mi faceva confusione che le persone mi chiamassero prete. Forse è stata la mia generazione che ha vissuto così l'ingresso nel ministero. Chiedevo alle persone che mi chiamassero per nome, e ci sono ancora tante persone che mi chiamano per nome. Ma quando mi chiamano prete, ciò non è indifferente. Quando mi chiamano prete associo immediatamente a padre. Sono prete da 23 anni. Quella dimensione della mia vita si è pure compiuta, anche se non ho nessun figlio biologico.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[94] «Quando sono arrivato a Roma per la prima volta, nel 1989, nel Palazzo delle Esposizioni, è passata un'integrale di Pasolini. Gratis. Il che, per uno studente, era irresistibile. Io avevo il tempo e la voglia di conoscere quello universo.» *Ibidem.*

Tolentino ha menzionato più di una volta il contatto con la poesia di Pasolini. Negli anni Ottanta, probabilmente in concomitanza con le celebrazioni pasoliniane che la Fundação Calouste Gulbenkian promuove in occasione dei dieci anni dalla morte di Pasolini, avrà letto e ritagliato un primo componimento del poeta italiano, trovata su una rivista "delle sorelle"[95]. Poi, la già citata traduzione di Manuel Simões[96] sarà stato un secondo contatto con quest'universo, così affine alla sensibilità pasoliniana:

> Os meus poemas são sujos, falam do que está submerso, do que é provisório, do que parece despojado de eterno mas onde eu encontro, precisamente, a possibilidade de pensar o sublime e o eterno.[97]

In effetti, come ha spesso affermato in interviste, sembra che a Tolentino più delle parole stesse del regista Pasolini, quello che lo ha toccato e tocca dell'opera immensa dell'artista italiano, è il cinema di questo poeta:

> Eu penso ter aprendido com o cinema de Pasolini o seguinte: que a verdadeira maneira de tratar o sagrado, é tratá-lo como profano. E a verdadeira maneira de tocar o profano, é tratá-lo como se fosse sagrado. Ele faz o filme Evangelho segundo Mateus, em que mostra Jesus como se estivesse a mostrar uma personagem histórica do nosso tempo e faz filmes sobre marginais da borgata romana, como o seu primeiro filme *Accattone*, e filma-o como se ele fosse um santo, como se ele fosse um mártir. Ora, é isso que me interessa na relação entre o sagrado e o profano, entre o mundo e o infinito, o eterno, que é no fundo essa espécie de contaminação: o mundo também contamina a alma, o corpo também contamina a alma e não há duvida que a alma contamina o corpo, naquilo que ele é e naquilo que ele busca.[98]

Tale dialettica è più volte approfondita, sempre in chiave di opposizione e complementarietà tra sacro e profano:

> Pasolini parece um autor apenas profano mas a sua profanidade tem uma estatura e uma exigência ética que se aproxima do sagrado. Isso é claro no seu Evangelho segundo Mateus. Quando Pasolini o estava a fazer filmou primeiro a cena do batismo, à maneira de uma pintura

[95] Riferitomi dal poeta in una conversazione.
[96] M. Simões, *op.cit.*
[97] «I miei poemi sono sporchi, parlano di ciò che è sommerso, di ciò che è provvisorio, di ciò che sembra spogliato d'eterno, ma dove io trovo, precisamente, la possibilità di pensare il sublime e l'eterno.» J.T. Mendonça citato in http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_os_meus_poemas_falam_do_que_parece_despojado_eterno.html (ultima visualizzazione 14.05.2015).
[98] «Io penso di aver imparato con il cinema di Pasolini quanto segue: che il vero modo di trattare il sacro, è trattarlo come profano. E il vero modo di toccare il profano, è trattarlo come fosse sacro. Lui fa il film Vangelo secondo Matteo, in cui fa vedere Gesù come se stesse mostrando un personaggio storico del nostro tempo e fa dei film su marginali delle borgate romane, come il suo primo film Accattone, e lo filma come se lui fosse un santo, come se lui fosse un martire. Ora, è questo che mi interessa nel rapporto tra sacro e profano, tra il mondo e l'infinito, l'eterno, che è in fondo questa specie di contaminazione: il mondo contamina l'anima, il corpo contamina anche l'anima e non c'è dubbio che l'anima contamina il corpo, in ciò che il corpo è e in ciò che cerca.» Mia trascrizione dell'intervista nel programma del canale televisivo portoghese RTP "Ler mais ler melhor" di Teresa Sampaio, sul libro *Estação Central* - in http://www.youtube.com/watch?v=r8R1iQl_wHg (ultima visualizzazione 14.05.2015).

> sacra. E depois esteve quase três meses sem filmar. Não encontrava o tom. Até que adotou o tom profano. Como se estivesse a fazer um noticiário, retirando a aura sagrada. A nudez, o olhar despido de artifícios e montagem, olhar Jesus como um homem do presente, acabou por ter uma força muito maior. (...)
> (Aprendo com isso) a importância do humano. Precisamos de uma nova gramática para dizer a vida. Uma gramática que não viva a separar coisas, razão e fé, compaixão e gestão, dinheiro, criatividade e arte.[99]

A ventisette anni Tolentino trova definitivamente in Pasolini uno dei maestri della sua vita artistica e spirituale.

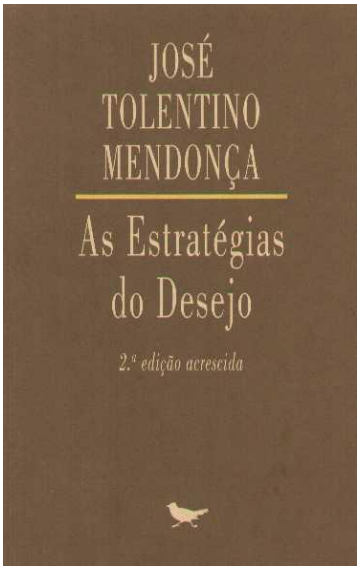
I.III.IV Professore e Saggista

> Para mim o trabalho de professor é das coisas mais extraordinárias. Realizo-me muito a dar aulas, a acompanhar os estudantes. É um tempo de grande criatividade. Não imaginaria a minha vida sem uma componente forte de ensino. Ser professor é uma vocação. E sinto que é também a minha.[100]

Conclusa, nel 1992, la laurea canonica in Scienze Bibliche, Tolentino ritorna in Portogallo e all'Università Cattolica Portoghese, questa volta non più come studente, ma come cappellano e, tra il 1996 e il 1999, come professore assistente nella Facoltà di Teologia dei corsi di Ebraico e Cristianesimo e Cultura, dando spazio alla vocazione pedagogica, che da una parte è direttamente collegata al proprio sacerdozio e dall'altra è un'occasione per approfondire e trasmettere le conoscenze accumulate in due ambiti a lui tanto cari: la lingua israelitica e la cultura cristiana.

[99] «Pasolini sembra un autore soltanto profano, ma la sua profanità ha una statura e un'esigenza etica che si avvicina al sacro. Tale è chiaro nel suo Vangelo secondo Matteo. Mentre Pasolini lo girava, ha fatto, per prima, la scena del battesimo, alla maniera della pittura sacra. E poi rimase quasi tre mesi senza filmare. Non trovava il tono. Finché ha adottato il tono profano. Come se stesse facendo un notiziario, togliendo l'aura sacra. La nudità, lo sguardo spogliato di artifici e montaggio, guardare Gesù come uomo del presente, ha avuto alla fine una forza molto più grande. (...) (Con questo) imparo l'importanza dell'umano. Abbiamo bisogno di una nuova grammatica per dire la vita. Una grammatica che non viva separando le cose, ragione e fede, compassione e gestione, soldi, creatività, arte.» R. Silva Freire, *José Tolentino Mendonça: «Acho que Deus nos vai perdoar tudo»*, "Sol", 25 febbario 2013.

[100] «Per me il mestiere di professore è una delle cose più straordinarie. Mi sento molto realizzato facendo lezioni, accompagnando gli studenti. È un tempo di grande creatività. Non potrei immaginare la mia vita senza un elemento forte di insegnamento. Essere professore è una vocazione. E sento che sia anche la mia.» M.L. Nunes, *art.cit.*



3. Copertina della seconda edizione di *As Estratégias do Desejo*.

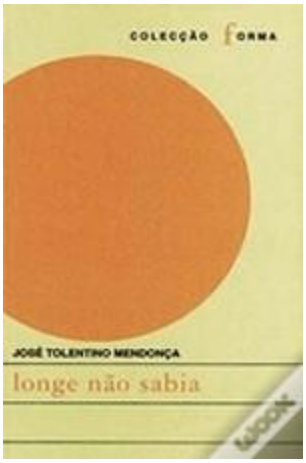
Data dello stesso periodo la prima edizione di *As estratégias do desejo: um discurso bíblico sobre a sexualidade*[101], risultato delle sue ricerche per la tesi di laurea presentata a Roma, sulla presenza del corpo e della sessualità nel testo biblico - ripubblicata nel 2003 con un nuovo sottotitolo (*Corpo e Identidades: um discurso bíblico*) e un terzo saggio aggiunto, dal titolo "O Corpo de Deus". Il volume tratta della a-sessualisazione dell'immagine di Dio, del ridimensionamento del rapporto Dio/Padre, del tempio e del culto, dell'eredità classica della Bibbia, della Providenza e della Storia.

Altri saggi a tema religioso sono pubblicati in riviste specializzate, come nei numeri 2, 4 e 5 della serie scientifica della rivista *Bíblica* - pubblicazione dell'editrice Difusora Bíblica, proprietà dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini portoghesi, che si prefissa la formazione dei lettori della Bibbia, come riferito nel suo statuto editoriale[102]. "Toda a Bíblia é Comunicação" (1993), "O Pentecostes" (1995) e "Jesus Cristo, Palavra definitiva do Pai" (1996) avvicinano Tolentino ad un pubblico più vasto, interessato ad avere dalla lettura della Bibbia una conoscenza più approfondita.

Il 1996 è anche l'anno in cui la casa editrice Presença pubblica la quinta edizione del primo libro di Ruy Belo, edito nel 1961: *Aquele grande rio Eufrates*. Dal titolo ispirato ad un passaggio del libro dell'Apocalisse (16,12) - "Poi il sesto angelo versò la sua coppa sul grande fiume Eufrate" - questo è un libro costruito sulla tensione tra la misteriosa presenza di Dio e il suo silenzio, temi cari e ricorrenti in Tolentino, che, autorizzato dai suoi studi sulla poesia del Belo dai tempi della prima laurea, compiuta all'Università Cattolica di Lisbona, è invitato a scriverne l'introduzione.

[101] J.T. Mendonça, *As estratégias* cit.
[102] "Lugar onde a Bíblia se faz vida, ao traduzir em linguagem de hoje a palavra humana da Bíblia, para melhor captar os contextos culturais subjacentes à sua escrita e, através deles, ajudar a entender e viver a sua mensagem." In http://www.difusorabiblica.com/siteantigo/revista.htm (ultima visualizzazione 14.05.2015).

I.IV *Longe não sabia*



4. Copertina di *Longe não sabia*, con la tipica veste grafica della collana "Forma".

Il numero 36 della celebre collana "Forma" della casa editrice Presença - con la sua veste grafica così caratteristica, quel cerchio di colore interrotto dai bordi della copertina, che fa ormai parte dell'immaginario collettivo portoghese - è *Longe não sabia*. Pubblicato nell'aprile del 1997 il secondo volume di poesia di José Tolentino Mendonça presenta, in apertura, una citazione del "vecchio amico" Rilke, estrapolata dal romanzo autobiografico del 1910, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*: "Bisogna sapere ripensare a cammini e contrade sconosciute" [103].

Sono trentaquattro poesie di un autore ormai maturo e le cui caratteristiche principali si mantengono fino agli ultimi testi pubblicati - sia nelle modalità formali impiegate, sia nella strategia di rimandi costanti, tramite citazioni e riferimenti, al piccolo mondo biografico contrapposto al grande serbatoio biblico e al variegato universo culturale e affettivo del poeta - che mescola la grande cultura libresca e la musica pop. In questa raccolta, tra l'altro, troviamo anche i primi componimenti esplicitamente pasoliniani.

Del resto, questo che è forse il più italiano dei libri di Tolentino, e anche il più legato a Pier Paolo Pasolini, il cui contatto, come abbiamo visto, era stato notevolmente incrementato dopo il 1992 e la partecipazione alle manifestazioni che hanno accompagnato la mostra "Figuratività e figurazione". Il componimento che immediatamente collega il lettore tolentiniano a Pier Paolo Pasolini è "A navalha escurecida", che si apre citando i due primi versi di "La ricchezza (1955-1959) - Riapparizione poetica di Roma". Ma un altro inequivocabile riferimento a Pasolini lo troviamo nella

[103] Prima pubblicazione portoghese tradotta da Paulo Quintela nel 1955: R.M.Rilke, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, Coimbra, Instituto Alemão da Universidade, 1955. Seconda edizione: Collezione Metamorfoses (15), Porto, Inova, 1975.

poesia che porta il nome del suo film del 1968: "Teorema". Di ambedue si parlerà dettagliatamente nell'ultimo capitolo.

Lo spirito pasoliniano si può intuire in modo indiretto in vari altri componimenti del volume, ad esempio, il mondo dei "ragazzi di vita" dal quale Pier Paolo è stato rapito, da quando è arrivato a Roma nel 1950, dedicandone parte essenziale della sua opera letteraria e cinematografica, è chiaramente quello a cui Tolentino si riferisce in "O Vento":

> Pelo secreto e espesso bosque da penumbra
> que dolorosas viagens as indefesas figuras realizam
> que terríveis segredos lhes revelam
> pois se quedam assim emudecidas
> e que brandura os líquenes adivinham
> para crescer nelas e não em nós
>
> Não te posso hoje dar nenhuma certeza
> e se soprar o vento neste jardim de Villa Borghese
> quem sabe talvez tudo voe
>
> E destes nomes só um resíduo
> uma réstia de alegria permaneça
> a iluminar toda a vida[104]

Il carattere residuale della poesia - "di questi nomi solo un residuo" - ha un'assonanza fortemente pasoliniana, così come può venire da Pasolini questo sguardo assolutamente fraterno e compassionevole verso le "indifese figure" che compiono "dolorosi viaggi", senza che il poeta le possa rassicurare in alcun modo.

Altri sono, naturalmente, gli aspetti della romanità che affascinano José Tolentino Mendonça. Il poeta non è rimasto estraneo a Publio Elio Traiano Adriano (76 –138), figura che ha suscitato rinnovato interesse lungo i secoli nelle arti in generale - e anche nella letteratura portoghese del XX secoli, in autori a lui tanto cari, quali Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade. Anche la biografia dell'imperatore, reinterpretata da Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*, nel 1951), è stata certamente una delle letture del poeta.

Adriano è una presenza tutelare in diversi componimenti tolentiniani, dal primo libro pubblicato nel 1990 - *Os dias contados* - in cui l'imperatore delle riforme legislative tese ad una maggiore tolleranza nei confronti degli schiavi e dei cristiani è addirittura collocato nel suo "primo indirizzo" ("A primeira morada"):

[104] «Nel segreto e spesso bosco della penombra / che dolorosi viaggi le indifese figure realizzano / che terribili segreti sono loro rivelati / poiché rimangono così ammutoliti / e che dolcezza intuiscono i licheni / per crescere in loro e non in noi // Oggi non ti posso dare nessuna certezza / e se il vento soffia in questo giardino di Villa Borghese / forse tutto volerà via // E di questi nomi solo un residuo / una resta di allegria permane / che illumina tutta la vita». J.T. Mendonça, *Poetica* cit., p.89.

lembro-me, a mãe subia
pela tarde transportando
pequenos vasos de
orquídeas, cavando junto
ao muro alto
onde se abrigavam pezinhos
de hortelã e crisântemos, vigiando
o florir lento dos antúrios
pondo e dispondo flores
com uma atenção muito grave
feita de silêncio e
cuidado

lembro-me, os dias contavam-se
por esses aromas, lisas invocações
as vizinhas celebravam
com alegrias
na pausa dos bordados

nesses dias já adriano
atingira os confins da grécia
e ao olhar a neve
no alto do etna alcançou
uma felicidade que
pensou jamais seria
turva

mas são precárias
as imagens que
rolam pelas encostas
difíceis

adriano não sabia[105]

Quando nel 128 l'imperatore visitò la Sicilia e salì sull'Etna, facendosi tra l'altro artefice di restauri e costruzioni che gli valsero il titolo di "Restitutor Siciliae", faceva parte del suo seguito Antinoo, che proprio in quella epoca era diventato suo favorito. Allora Adriano che avrà "pensato" che la felicità sarebbe stata sempre completa, ma "non sapeva" come sono illusorie le immagini della felicità, era lontano dal pensiero che due anni dopo Antinoo sarebbe morto misteriosamente sul Nilo. Quel tempo di felicità totale e incosciente è associato in questo componimento ad un altro tempo

[105] «mi ricordo, la mamma saliva / nella sera trasportando / piccoli vasi di / orchidee, scavando vicino / al muro alto / dove si riparavano piccoli cespi / di menta e crisantemi, vigilando / il fiorire lento degli anturi / ponendo e disponendo fiori / con un'attenzione molto grave / fatta di silenzio e / cura // mi ricordo, i giorni si contavano / con questi aromi, lise invocazioni / le vicine celebravano / con gioie / nelle pause dei ricami // in quei giorni già adriano / era arrivato ai confini della grecia / e guardando la neve / nell'alto dell'etna raggiunse / una felicità che / pensò giammai sarebbe / torbida // ma sono precarie / le immagini che / scivolano dai pendii / difficili // adriano non lo sapeva». "A primeira morada" in J.T. Mendonça, *Os dias* cit., pp. 15-16.

vissuto da Tolentino - tempo personale, domestico, profumato dei fiori, sotto la presenza tutelare della madre.

Due sono i componimenti presenti in *Longe não sabia* in cui Adriano è riferito esplicitamente:

> Uma tristeza espalhava-se a ocidente
> nesse verão os melhores
> dos seus homens perdiam-se
> em inexplicáveis derivas
>
> eram os últimos dias de Julho
> altas fogueiras diziam a desolação
> que grassaria pelos séculos
> e Adriano nada fazia
>
> carruagens paravam diante da sua porta
> por entre gritos
> mas do soberano nenhum gesto vinha
>
> recolhida ave noturna
> assim o seu coração
> se ocultava do dia[106]

Dalla Roma antica alla Roma contemporanea, il poeta a Castel Sant'Angelo, la Mole Adriana in "Tristezza d'estate":

> Um anjo toda a manhã me seguiu
> até que depositei perfumes e cinzas
> junto à imagem de Adriano perpetuando
> um austero rito dos helénicos
>
> Partindo não sei que sortilégio me tomou
> talvez a água do rio me reteve
> talvez o entendimento de tão grande morte
> prendeu-me o ânimo que sabeis vulnerável
> às emboscadas do espírito
>
> Sento-me agora aos pés do seu túmulo
> cubro-me de flores aziagas de remorsos brandos
> no rosto trago ainda o vento
> dos véus funestos[107]

[106] «Si spargeva una tristezza a occidente / in quell'estate i migliori / dei suoi uomini si perdevano / in derive inesplicabili // erano gli ultimi giorni di luglio / alti fochi parlavano della desolazione / prossima a imperversare nei secoli / e Adriano nulla faceva // carrozze sostavano davanti alla sua porta / fra le grida / ma dal sovrano nessun gesto // raccolto uccello notturno / così il suo cuore / si occultava dal giorno» J.T. Mendonça, *Poetica* cit., pp. 87 e 89.

[107] «Un angelo mi seguì per tutta la mattina / finché depositai profumi e ceneri / presso l'immagine di Adriano perpetuando / un austero rito degli ellenici // Partendo non so che sortilegio mi colse / forse l'acqua del fiume mi trattenne / forse la coscienza di una morte così grande / mi imprigionò l'animo che sapete vulnerabile / alle imboscate dello spirito // Mi siedo adesso ai piedi del suo tumulo / mi ricopro di fiori infausti di blandi rimorsi / nel volto reco ancora il vento dei veli funesti» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p.27.

In comune, oltre al richiamo della figura di Adriano - prima come interprete di un sentimento che in effetti appartiene all'io poetico, poi come nume tutelare presso il quale si sacrifica, testimoniandolo, il proprio dolore - il tempo d'estate e la parola *tristezza*, presente in italiano nel titolo della seconda poesia e nel primo verso di "Dias de Julho". In comune, anche, il senso profondo dei due componimenti: quello del raccoglimento - "Mi siedo adesso ai piedi del suo tumulo" e "raccolto uccello notturno" - dove il dolore è vissuto, in uno spazio che sta oltre alla tragedia e al rimorso.

Due blocchi compatti sembrano opporsi all'interno del volume, portando uno la forza del passato e l'altro la carica del presente - o quanto meno di un passato che, essendo così recente, permette di ritornarvi ogni volta. Il primo lo possiamo definire come "Mediterraneo classico", nel senso in cui ci si possono raggruppare tutti i riferimenti al mondo che si sviluppò storicamente intorno al bacino del *mare nostrum* e unirvi quelli biblici, quelli romani e quelli rinascimentali.

Ci riferiamo in quest'ultimo caso alla Venezia dei dogi, che Leonardo raggiunge nel marzo del 1500, dove progetta alcuni sistemi difensivi contro la continua minaccia turca - e non per dipingere "con successo / nell'accademia", come Tolentino riferisce in "Foglio d'inverno"[108]. I cenni alla "grande piazza" della Serenissima e alla "lotta / in un porto remoto d'oriente / che poi fu perduto" incorniciano nello spazio e nel tempo una solitudine vissuta dal poeta nella città lagunare, "molti giorni / senza parlare a nessuno", in cui la propria esistenza è come "un'ombra / che invadeva a notte alta / le vie strette del canale" e dove è il sogno la garanzia di un collegamento con il reale: "giungere in sogni a luoghi / di cui incessantemente ricercavo le tracce / nella laguna".

Nei due componimenti collocati in successione all'interno del libro - "Angel face & little devil" e "Pérgamo (Ruínas do hospital de Asclépios)" – c'è l'evocazione delle rovine del mondo antico. Davanti alla traianea biblioteca di Celso, edificata ad Efeso e distrutta dal terremoto e dall'incendio che devastò la città nel 262, una donna misteriosa, di "sguardo indifferente ai sortilegi del tempo" ha una "inspiegabile quietudine di figura / davanti ad un mondo in rovina". Forse perché è una donna della vicina Smirne, distrutta dai Lidi nel 600 a.C. e ricostruita dai Greci due secoli dopo - simbolo stesso della morte e rinascita. O forse perché è lei la regina delle Amazzoni, le mitiche fondatrici della città, da cui, secondo Strabone, il nome Efeso sarebbe derivato.

Il pericolo è invece il tema del secondo componimento - indicato da espressioni come "il mortale filo della lama" o "ci ammaliamo di questo male" - ambientato nei pressi dell'antica Pergamo (un'altra città dell'Asia Minore, fiorita in età ellenistica e citata nell'Apocalisse di Giovanni) dove esisteva un importante tempio-ospedale di cura di molte malattie, l'Asklepieion, dedicato a Esculapio, dio della medicina. I "nomi che senza voler abbiamo condannato / alla terribile oscurità di un rifugio

[108] J.T. Mendonça, *Poetica* cit., p.93.

/ nel fondo del nostro corpo" diventano un male di cui il corpo patisce e che forse solo lì, "all'ombra di alberi mitologici", possono essere curati.

Il poeta recupera la versione dell'incendio come possibile causa della distruzione della biblioteca fondata dai Tolomei in "Saudades de Alexandria" :

> Posso dizer a idade da sombra
> onde o nome repousa
> mas é um jogo mortal
> deixar esse abismo
> descoberto
> alguém pode encontrar a morte
>
> Posso dizer: recuperem dos espelhos
> as sublimes imagens
> tragam-me a beleza antiga
> um dia incendiada
>
> Ah tenho saudades de Alexandria
> onde os poemas se escreviam
> para o fogo
> o único recitador tão perfeito
> que não se repete[109]

L'evocazione della biblioteca per eccellenza serve a Tolentino per costruire un inno all'arte, all'arte per l'arte - "i poemi si scrivevano / per il fuoco / l'unico recitatore così perfetto / che non si ripete" - ma anche all'arte classica, al recupero "degli specchi / le sublimi immagini / portatemi la bellezza antica / un giorno bruciata". E soprattutto per combattere il rischio del riposo delle parole in una "età dell'ombra", un pericolo mortale "lasciare quello abisso / scoperto".

Altri sono i componimenti delle assonanze classiche, oltre al già analizzato "O prossimo viandante". Le ascoltiamo in "Um pequeno tremor", dove l'evocazione della morte si fa ricorrendo alla contrapposizione tra l'accettazione stoica del soggetto e l'ambiente tetro dalle grida delle Furie. Le sue urla sono lontane, dentro "camere dove tali grida / di ragno non si ascoltano". Il morente denota una calma che sembra essere "una forma di pudore": attraversa il fuoco "senza disordine / senza desiderio d'altro passo" in un atteggiamento che Tolentino definisce in due versi centrali alla composizione, e che sembrano un chiaro omaggio al particolarissimo e classico linguaggio di uno dei suoi poeti preferiti, Sophia de Mello Breyner[110]:

[109] «Posso dire l'età dell'ombra / dove il nome riposa / ma è un gioco mortale / lasciare quello abisso scoperto / qualcuno può trovare la morte // Posso dire: recuperate dagli specchi / le sublimi immagini / portatemi la bellezza antica / un giorno bruciata // Ah ho nostalgia di Alessandria / dove i poemi si scrivevano / per il fuoco / l'unico recitatore così perfetto / che non si ripete»: "Saudades de Alexandria" in J.T. Mendonça, *Longe* cit., p. 24.

[110] «La sua grandezza era una quasi indifferenza / ai disastri» si può legare alla poesia di Sophia de Mello Breyner "Da Transparência" (S. de Mello Breyner Andresen, G*eografia*, Lisboa, Caminho, 2004): «E não sabemos bem que coisa são os sonhos / Condutores silenciosos canto surdo / Que um dia subitamente emergem / No grande pátio liso dos desastres".

A sua grandeza era uma quase indiferença
aos desastres

Il Mediterraneo visto da Istanbul anche presente in "Na mesa virada para Patmos", un Mediterraneo scenario di una riflessione sulla "misura di ciò che perdiamo" e che, testimone dell'Apocalisse, ne giustifica l'evocazione e ne usufruisce del vocabolario simbolico:

(...)
Ao fundo da esplanada na mesa virada para Patmos
gritei pelo anjo da revelação
«ninguém no céu na terra ou sob a terra
era capaz de abrir e ler o livro»[111]

Lo stesso tono di Rivelazione lo riscontriamo nell'ultima poesia del volume, "Os nomes jubilosos" - dall'aggettivo stesso, "giubilosi" nel titolo, e in tutto il tono profetico che si costruisce lungo i versi con il futuro dell'indicativo rivolto alla seconda persona singolare: *retomarás, calcularás, saberás, arriscarás, chegarás, pronunciarás*. Vocaboli come *cítaras* e *adivinhações,* aiutano a collocare altre parole, come "canto", "campo", "vento", "fogo" (fuoco), "frutos" (frutti), "odores" (odori), "fenos" (feni) e "folhas" (fogli), in ambito più specificamente biblico, che altrimenti non avrebbero:

Retomarás o canto
o alvoroço das cítaras
as encantações
ténues ao atravessarmos
os campos

Retomarás o honroso posto de observador
no jardim do príncipe
calcularás o vento pelo levantar do fogo
o ouro dos frutos pelo desenho dos odores
saberás o enunciado dos fenos
a idade exacta das folhas
os húmidos sinais que soletram a cor
arriscarás adivinhações
chegarás aos segredos guardados
da arte das curas

Sophia è anche autrice di un poema intitolato "As Fúrias" in S. de Mello Breyner Andresen, *Ilhas*, Lisboa, Caminho, 2004.

[111] «(...) In fondo allo spiazzo nel tavolo girato verso Patmo / gridai all'angelo della rivelazione / "nessuno nel cielo nella terra o sotto terra / sarebbe capace di aprire e leggere il libro"»: "Na mesa virada para Patmos" in J.T. Mendonça, *Longe* cit., p. 13.

e do presságio

Então pronunciarás os nomes
jubilosos[112]

Il secondo blocco, precedentemente menzionato e che si oppone al passato letterario di un "Mediterraneo classico", porta il profumo della Madeira natia, alla quale il poeta ritorna ogni estate per le vacanze. Il contatto riproposto con questo passato individuale e recente fa si che queste evocazioni abbiano valore di presente.

I due componimenti in cui tale riferimento è più evidente – e riportato nel loro titolo stesso - sono "Ribeiro Frio" e "Caminho do Forte, Machico". Nella prima poesia, dove il vento estivo lotta contro i cappelli e i gerani che le ragazze portano, la letteratura permette di fare un salto nello spazio e nel tempo. Lo spazio del presente è il parco naturale di Ribeiro Frio, a nord dell'isola - una ripida valle circondata da montagne, nelle cui piscine si fa l'allevamento di trote e i cui sentieri naturali si riempiono di passeggiatori in vacanza. Lo spazio dell'immaginazione è quello di un autore caro a Tolentino, Truman Capote (1924-1984)[113], attraverso la citazione del racconto *The Thanksgiving Visitor*, pubblicato per la prima volta nel novembre del 1967 nella rivista McCall's, in cui si racconta la storia di un bambino che soffre il bullismo e si riflette sul tema della vendetta. Così, attraverso l'io poetico, la "crudeltà premeditata" è trasportata fino ad un così pacifico e imponderabile scenario come il parco di Ribeiro Frio:

A mão dela fez um gesto contra o chapéu
o vento está a soprar e Deus sabe
como o recusava
nesses dias
em que pressentimentos se aglomeravam
às escondidas
Oferecia pão de milho
a uma inquieta armada de trutas
de pintas negras
Tinha um ramo de gerânios no colo
e eles esvoaçavam pela tarde
pequenos balões iluminados
duma festa de quarteirão
«Ouve-me, Buddy», lia numa novela
de Trumann Capote: «só existe
um pecado imperdoável.

[112] «Ritroverai il canto / il sussulto delle citare / gli incanti / tenui mentre attraversiamo / i campi // Ritroverai l'onorato posto di osservatore / nel giardino del principe / calcolerai il vento dai movimenti del fuoco / l'oro dei frutti dal disegno degli odori / saprai l'enunciazione del fieno / l'età esatta delle foglie / gli umidi segnali che sillabano il colore / ti avventurerai in premonizioni / conquisterai i segreti nascosti / dell'arte delle cure / e del presagio // Allora pronuncerai i nomi / esultanti» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p.31.
[113] C. Carvalho, *art.cit.*

A crueldade premeditada»[114]

In "Caminho do Forte, Machico", il salto dal tempo presente è fatto in un modo più sottile: attraverso il ricordo e non senza un certo disagio. Lì "i pescatori ancora incrociano linee" mentre le donne mimano quella abitudine ancestrale dell'essere sedute sulle soglie a ricamare, giusto per sorridere nelle fotografie "quando passavano stranieri". Tra i due poli antagonici, quello mascolino tutelare del passato e del conservatorismo e quello femminile, adeguato ai nuovi tempi e che del passato conserva soltanto un folclore di apparenze, l'infanzia sembra essere l'unica ad avere un valore proprio e assoluto, di presente e di futuro, e comunque autentico - anche se selvaggio - che in qualche modo riscatta "quell'istante in perdita":

No caminho onde aprendi o outono
sob o azul magoado
os pescadores cruzam ainda linhas
províncias clareiras
e esse gesto masculino de apagar a dor

chegava pelos percalços da terra
o carro do gelo
e os miúdos tiravam bocados para comer às dentadas
um retrato selvagem mas, juro-vos, havia encanto
havia qualquer coisa, outra coisa
nesse instante em perda

as mulheres sentavam-se à porta com os bordados
quando passavam estrangeiros
ficavam sempre a sorrir nas fotografias[115]

Tolentino sembra commentare la sua stessa poesia in *Jornal de Letras*:

As memórias são lugares-comuns, lugares onde a vida se repete, lugares quotidianos, chãos, despretensiosos, implícitos, banais, destinados ao uso. E, como nós, destinados também à morte.
Uma pequena baía portuguesa, na Madeira. Na praça restam cinco ou seis pescadores. Encontro-os, de novo, pelo verão. Sofreram tromboses, longas hospitalizações, entraram dentro de máquinas que lhes detetaram tumores. Envelheceram brutalmente. Andam devagar, com netos pequenos pela mão. No Snack, pedem um café fraquinho e sentam-se debaixo das

[114] «La sua mano modulò un gesto sul cappello / il vento sta soffiando e Dio lo sa / come lo rifiutava / in quei giorni / in cui i presentimenti si agglomeravano / di nascosto / Offriva pane di mais / a un'inquieta flotta di trote / maculate di nero / Aveva un ramo di gerani in petto / ed essi svolazzavano nella sera / piccoli palloni illuminati / di una festa di quartiere / "Ascolta, Buddy", leggeva in un romanzo / di Truman Capote: "esiste soltanto / un peccato imperdonabile. / La crudeltà premeditata"» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p.19.
[115] «Nel cammino dove appresi l'autunno / sotto l'azzurro dolente / i pescatori ancora incrociano linee / province chiarori / e il gesto mascolino di occultare il dolore // giungeva dagli incerti della terra / il carro del ghiaccio / i ragazzini ne prendevano pezzetti da mangiare a dentate / un ritratto selvaggio ma, vi giuro, c'era incanto / c'era qualche cosa, un'altra cosa / in quello istante in perdita // le donne si sedevano sulla porta coi ricami / quando passavano stranieri / sorridevano sempre nelle loro fotografie» *Ibidem*, p.38.

> casuarinas do largo para não estarem trancados em casa, e rumam ao caminho do cais para uma visão que, talvez, lhes traga a felicidade e dor.
> Até há uns anos atrás, a baía era de pescadores. Agora não é, nem se sabe bem o que seja. Mas nesse mundo, tão repentinamente considerado arcaico e descartável, gerações construíram formas originais de sabedoria: aperfeiçoaram técnicas, organizaram a riqueza de um vocabulário, inventaram cantos e narrativas orais, enfrentaram, de olhos abertos, o tempo e a morte. Ampliaram a terra, nomearam céus e mares, íntimos do real. O seu conhecimento era ainda uma espécie de testemunho, não um esforço de abstração.[116]

Madeira, con i suoi alberi del drago, è presente anche in "Fronteira" - una poesia che parla della solitudine che di un tratto si presenta davanti alla coscienza:

> (...)
> De repente ficamos tão sós
> que pela solidão unicamente se conta
> a nossa vida
> (...)[117]

Però Madeira è anche la terra dove il linguaggio affiora per la prima volta - e questo è il tema del componimento iniziale del volume, "Os incêndios". I "sentieri che portano ai monti" e la "scopa di ginestre" collocano nello spazio dell'isola quel "fuoco" che una volta risvegliato "non puoi azzittire", come viene espresso nell'ultimo verso.

Lo stesso scenario naturale - attraverso i vocaboli *colina, atalho, estevas, mata, enseada* - e la stessa problematica dell'espressione e del linguaggio sono presenti nell'omaggio che Tolentino fa, di nuovo, alla poetessa Sophia de Mello Breyner Andresen in "A mão, o muro, o mundo" - evidente riferimento a "O Sol, O Muro, O Mar", poesia di Sophia pubblicato in *Ilhas* [118]:

> A mão preferida pelo silêncio
> evoca sobre o muro
> um alfabeto sem vincos
>
> não é mão é uma luz que sobe pela colina

[116]«Le memorie sono luoghi comuni, luoghi dove la vita si ripete, luoghi quotidiani, semplici, senza pretensioni, impliciti, banali, destinati all'uso. E, come noi, destinati pure alla morte. Una piccola baia portoghese, a Madeira. Nella piazza restano cinque o sei pescatori. Li vedo, di nuovo, d'estate. Hanno sofferto ictus, lunghi periodi in ospedale, sono entrati in macchine che gli hanno individuato dei tumori. Si sono invecchiati moltissimo. Camminano piano, con i nipotini in mano. Al bar chiedono un caffé allungato e si siedono sotto le casuarine dello spiazzo per non rimanere chiusi a casa, e camminano verso il molo per avere una visione che forse gli porti felicità e dolore. Fino a qualche anno fa, la baia era dei pescatori. Ora non lo è, non si sa nemmeno bene più che cosa sia. Ma in quel mondo, così repentinamente considerato arcaico e scartabile, generazioni hanno costruito forme originali di sapienza: hanno perfezionato tecniche, hanno organizzato la ricchezza di un vocabolario, hanno inventato canti e narrative orali, hanno affrontato, ad occhi aperti, il tempo e la morte. Hanno ingrandito la terra, hanno nominato cieli e mari, intimi del reale. La sua conoscenza era ancora una specie di testimonianza, non uno sforzo di astrazione.» J. Ribeiro, *art. cit.*

[117] «(...) Di un tratto rimaniamo così soli / che con la solitudine unicamente si racconta / la nostra vita (...)»: "Fronteira" in J.T. Mendonça, *Longe* cit., p. 23.

[118] S. de Mello Breyner Andresen, *Ilhas* cit. Il poema inizia con "O olhar procura reunir um mundo que foi / destroçado pelas fúrias".

um atalho entre as estevas
um incêndio na mata
a rapariga louca, grita contra a noite
na enseada

A mão preferida pelo silêncio
folheia o livro dos incêndios
torna-se irremediavelmente suja
sobre o muro traça os vincos
os primeiros versos

A mão preferida pelo silêncio
não conhece repouso
quando atravessa a noite da enseada

é a mão trémula
pobre
assinalada pela escassez extrema dos nomes[119]

All'universo depurato di Sophia, quello del muro senza pieghe, Tolentino aggiunge il fuoco, le pieghe, la sporcizia, le urla notturne del golfo. Umilmente il poeta si accosta alla sua poetessa, ma la sua sembra essere una "mano tremante / povera / segnata dalla scarsità estrema dei nomi". Eppure esiste un'identificazione immensa con l'autrice di "Espera"[120], dal primo verso del componimento - la mano che disegna le parole, nel silenzio di un interiore domestico:

Deito-me tarde
Espero por uma espécie de silêncio
que nunca chega cedo
Espero a atenção a concentração da hora tardia
ardente e nua
É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho
É então que se vê o desenho do vazio
É então que se vê subitamente
A nossa própria mão poisada sobre a mesa

É então que se vê passar o silêncio

Navegação antiquíssima e solene

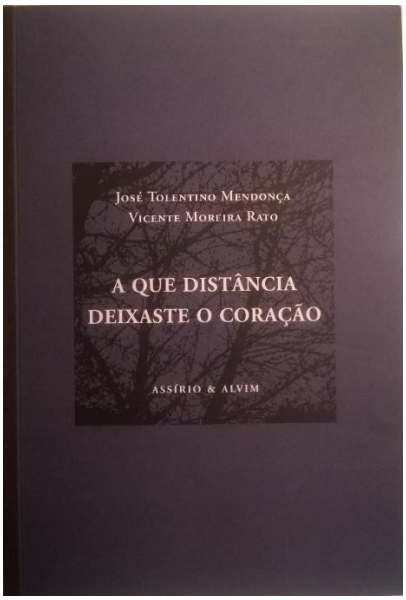
Nel 1998 il volume *Longe não sabia* vale a José Tolentino Mendonça il "Prémio Cidade de Lisboa" di poesia, che gli è consegnato il 24 ottobre del 2000, nel salone nobile del Comune di

[119] «La mano preferita dal silenzio / evoca sul muro / un alfabeto senza pieghe // non è mano è una luce che sale la collina / un sentiero tra i cisti / un incendio nel bosco / la ragazza pazza, urla contro la notte / nel golfo // La mano preferita dal silenzio / sfoglia il libro degli incendi / diventa irrimediabilmente sporca / sul muro traccia le pieghe / i primi versi // La mano preferita dal silenzio / non conosce riposo / quando attraversa la notte del golfo // è la mano tremante / povera / segnata dalla scarsità estrema dei nomi»:"A mão, o muro, o mundo" in J.T. Mendonça, *Longe* cit., p. 10.
[120] S. de Mello Breyner Andresen, *Geografia* cit.

Lisbona[121]. La giuria - che includeva nella riunione del 26 ottobre 1998 - Salete Salvado, in rappresentazione del settore culturale del Comune, Justino Mendes de Almeida dell'Academia das Ciências de Lisboa, José Correia Tavares dell'Associação Portuguesa de Escritores, Alexandre Babo della Sociedade Portuguesa de Autores, José Júlio Esteves Pinheiro, dell'Universidade Católica Portuguesa, Manuel Frias Martins dell'Universidade de Lisboa e Clara Crabbé Rocha dell'Universidade Nova de Lisboa - ha attribuito, nella categoria di Poesia, il premio a José Jorge Letria con l'opera *Senhor Pessoa, chegámos a Cascais*. Il poeta José Tolentino Mendonça ha avuto il Prémio Complementar della stessa categoria, concorrendo con *Alguns pequenos exercícios*, di Diogo Alcoforado e *Música antológica & onze cidades* di Rui Pires Cabral. La decisione dell'attribuzione del premio a Tolentino è stata della maggioranza, con opposizione di Alexandre Babo e di Clara Crabbé Rocha.

[121] Il "Prémio Cidade de Lisboa" è stato istituito nel 1977 dalla Associação Portuguesa de Escritores, con il patrocinio del Comune di Lisbona e dal 1989 ha la designazione ufficiale di "Prémio Municipal Eça de Queirós de Literatura". Ringrazio la dottoressa Graça Afonso della Direção Municipal de Cultura - Departamento de Ação Cultural del Comune dii Lisbona, per il gentile, veloce ed esauriente resoconto sul Premio Città di Lisbona

I.V *A que distância deixaste o coração*



5. Vicente Moreira Rato, copertina di *A que distância deixaste o coração*.

L'anno in cui Tolentino pubblica il suo terzo libro di versi, è un anno elettrizzante per il Portogallo: l'esposizione internazionale svoltasi a Lisbona dal 22 maggio al 30 settembre, dedicata agli "Oceani: un'eredità per il futuro", ricordava i cinquecento anni del viaggio che Vasco da Gama fece, circumnavigando l'Africa e raggiungendo l'India via mare. Un immenso ottimismo attraversava tutto il paese, la cui economia sembrava recuperare al ritmo degli 11 milioni di visitatori, molti stranieri, e dei circa 5000 eventi musicali che resero l'Expo98 il più grande festival musicale della storia dell'umanità.

Il 1998 è anche l'anno in cui il premio Nobel per la letteratura è assegnato per la prima volta ad uno scrittore portoghese, José Saramago (1922-2010). Il polemico autore - che dialoga con Tolentino nel 2009, davanti ad un giornalista di *Expresso*[122] - è riconosciuto dall'Accademia svedese perché "con parabole, sostenute dall'immaginazione, dalla compassione e dall'ironia ci permette continuamente di conoscere realtà difficili da interpretare"[123].

A que Distância Deixaste o Coração è il numero 52 della serie "Peninsulares - Literatura" - una collana dove veniva pubblicata saggistica, cronaca, romanzo e poesia[124] - della prestigiosa casa editrice Assírio & Alvim e segnala l'inizio di una collaborazione che dura fino ad oggi.

[122] J.P. Castanheira, *José Saramago: O que me vale, caro Tolentino, é que já não há fogueiras em São Domingos!*, "Expresso", 25 ottobre 2009.
[123] Cf. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/index.html (ultima visualizzazione 14.03.2014).
[124] Nella stessa collana saranno pubblicati la prima edizione di *Baldios* (1999) e *De Igual para Igual*, Lisboa, (2001). Dal 2005, con *A Estrada Branca*, Tolentino sarà pubblicato nella collana "Colecção Poesia Inédita Portuguesa".

Le dieci poesie che accompagnano le fotografie di Vicente Moreira Rato sono state riportati integralmente in *Baldios* (1999) e poi nella antologia *A noite abre os meus olhos* (2006). Tutta la raccolta si offre ad una lettura sequenziale, che si avverte confidenziale sin dal titolo.

Dalla seconda poesia, "Murmúrios do mar", il dialogo che si costruisce tra poeta e interlocutore è chiuso tra frammenti di discorso che si scambiano:

> «Paga-me um café e conto-te
> a minha vida»
>
> o inverno avançava
> nessa tarde em que te ouvi
> assaltado por dores
> o céu quebrava-se aos disparos
> de uma criança muito assustada
> que corria
> o vento batia-lhe no rosto com violência
> a infância inteira
> disso me lembro
>
> outra noite cortaste o sono da casa
> com frio e medo
> apagavas cigarros nas palmas das mãos
> e os que te viam choravam
> mas tu não, nunca choraste
> por amores que se perdem
>
> os naufrágios são belos
> sentimo-nos tão vivos entre as ilhas, acreditas?
> E temos saudades desse mar
> que derruba primeiro no nosso corpo
> tudo o que seremos depois
>
> «Pago-te um café se me contares
> o teu amor»[125]

Il freddo, il mare, l'inverno, il naufragio: elementi che fanno da sfondo a tutto questo volume - stranamente privo di riferimenti eruditi, eccezion fatta per la veloce e casuale allusione alle guerra di Macedonia in "Sobre uma fotografia". La malinconia del paesaggio, l'ambientazione esterna alla casa - un bar dove si paga il caffè ad un amico, gli "spiazzi del pomeriggio" in "Esplanadas", i "pontili

[125] «"Pagami un caffé e ti racconto / la mia vita" // l'inverno avanzava / in quella sera in cui ti ascoltai / assalito da dolori / il cielo si rompeva agli spari / di un bambino molto spaventato / che correva / il vento gli batteva sul volto con violenza / l'infanzia intera / di ciò mi ricordo // altra notte hai tagliato il sonno della casa / con freddo e paura / spegnevi sigarette nelle palme delle mani / e quelli che ti vedevano piangevano / ma tu no, tu non hai mai pianto / per amori che si perdono // i naufragi sono belli / ci sentiamo così vivi tra le isole, ci credi? / e abbiamo nostalgia di quel mare / che abbatte prima il nostro corpo // tutto quello che saremo dopo // "Ti pago un caffé se mi racconti / il tuo amore"»: "Murmúrios do mar" in J.T. Mendonça, *A que distância* cit, p.27.

sul mare" in "Ardis" o, infine l'"Hotel Inglês" - il dolore e la paura. Il poeta che ascolta o che riflette su ciò che ha ascoltato:

> Um sofrimento parecia revelar
> a vida ainda mais
> a estranha dor de que se perca
> o que facilmente se perde
> o silêncio as esplanadas da tarde
> a confidência dócil de certos arredores
> os meses seguidos sem nenhum cálculo
>
> por vezes é tão criminoso
> não percebermos
> uma palavra, uma jura, uma alegria[126]

Successivamente avviene l'identificazione tra l'orecchio che ascolta e la voce che fa la confidenza. E tale identificazione si fa, naturalmente, nel terreno della "Compaixão":

> Vi pela primeira vez o mar
> era muito difícil frente a mim
> compreender esse território absoluto
> falámos só de coisas inúteis
> e o mundo inteiro se escondia
>
> somos novos. Lemos nos olhos fechados
> precauções, derrotas, recusas
> quando a intimidade sugere
> a maior compaixão[127]

Il dittico finale, "Sobre uma fotografia" e "A presença mais pura" - dal quale il volume prende titolo attraverso la mariana apparizione della donna che cammina sugli alberi e domanda "a che distanza hai lasciato il cuore" - parla di una separazione già consumata tra l'io poetico e l'interlocutore. La comunicazione è teatralizzata su queste immagini riportate - la fotografia, nel primo componimento, il "ritratto da adolescente centinaia di anni fa" nel secondo. Signore delle sue certezze, il poeta parla ormai con se stesso. Lui sa che

> (...)
> uma só palavra restituiu
> a imensidão

[126] «Una sofferenza sembrava rivelare / la vita ancor di più / l'estraneo dolore di perdere / ciò che facilmente si perde: / il silenzio gli spiazzi del pomeriggio / la confidenza docile di certi dintorni / i mesi seguiti senza alcun calcolo // a volte è così criminale / non capire / una parola, un giuramento, una gioia»: "Esplanadas", *Ibidem*, p. 31.
[127] «Ho visto per la prima volta il mare / era molto difficile davanti a me / capire tale territorio assoluto / abbiamo parlato solo di cose inutili / e il mondo intero si nascondeva // siamo giovani. Leggiamo negli occhi chiusi / cautele, sconfitte, rifiuti / quando l'intimità suggerisce / la più grande compassione»: "Compaixão", *Ibidem*, p. 39.

o que nos teus olhos leio
quando entregas a uma desconhecida
a desconcertante verdade do amor
(...)[128]

[128] «(...) una sola parola ha restituito / l'immensità / quel che nei tuoi occhi leggo / quando consegni ad una sconosciuta / la sconcertante verità dell'amore (...)»: "Sobre uma fotografia" *Ibidem*, p. 41.

I.VI *Baldios*

Dopo l'uscita del suo secondo volume di poesia, nel 1997 - *Longe não Sabia* - il ritmo di pubblicazione di José Tolentino Mendonça aumenta notevolmente. Come abbiamo visto, l'anno successivo pubblica dieci poesie che accompagnano le fotografie di Vicente Moreira Rato in *A que Distância Deixaste o Coração*, segnando anche l'inizio della proficua collaborazione con la casa editrice Assírio & Alvim. E nel 1999 esce il suo quarto titolo - che è simultaneamente il suo primo grande successo editoriale, giustificando una seconda edizione nel 2010, già dopo l'uscita dell'antologia poetica *A noite abre os meus olhos* in cui, a eccezione di uno, tutti i componimenti erano stati riproposti.

Baldios è il titolo della raccolta, ed è un termine caro a Tolentino. Questa parola ha in portoghese una doppia possibile lettura: come aggettivo, significa qualcosa che non è coltivato, e come sostantivo può voler dire sia un terreno incolto, come anche un terreno appartenente a tutti - e non appartenente a nessuno - che può essere usato collettivamente[129].

Il termine è tolentiniano in quanto genericamente si riferisce allo scarto, qualcosa senza valore a cui nessuno aspira, a quella natura residuale del mondo dove il poeta cerca Dio:

> Os meus poemas são sujos, falam do que está submerso, do que é provisório, do que parece despojado de eterno mas onde eu encontro, precisamente, a possibilidade de pensar o sublime e o eterno.[130]

Ma il termine è anche specificamente tolentiniano ed è stato più volte usato dal poeta per riferirsi alla sua infanzia, come abbiamo già visto:

> *Qual é o traço mais forte da sua memória de infância?*
> Penso que o que me marcou mais na infância foi o espaço. A dimensão da Terra. Lembro-me de ser muito miúdo e de estar à janela a olhar, simplesmente. Lembro-me de ser muito miúdo e de estar na cama a ouvir bater o mar. Lembro-me de ser miúdo e de estar no pequeno cais da minha terra a ver os barcos que chegavam, a olhar um ponto distante. A dimensão do espaço vazio, dos baldios.
> *Que vieram mais tarde a ser titulo de um dos seus livros.*
> Penso que isso de certa forma é o começo.[131]

---

[129] "Baldio" in *Grande Dicionário da Língua Portuguesa / António de Morais Silva*, v.2, Lisboa, Editorial Confluência, 1949-59.

[130] «I miei poemi sono sporchi, parlano di ciò che è sommerso, di ciò che è provvisorio, di ciò che sembra spogliato d'eterno, ma dove io trovo, precisamente, la possibilità di pensare il sublime e l'eterno.» J.T. Mendonça citato in http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_os_meus_poemas_falam_do_que_parece_despojado_eterno.html (ultima visualizzazione 14.05.2015).

[131] «*Qual è il tratto più forte della sua memoria dell'infanzia?* Penso che quello che mi ha segnato più nell'infanzia è stato lo spazio. La dimensione della terra. Mi ricordo di essere molto piccolo e di guardare dalla finestra, semplicemente. Mi ricordo di essere molto piccolo e di rimanere a letto ad ascoltare il rumore del mare. Mi ricordo di essere bambino e

Oltre ad essere il titolo della raccolta, la parola - di uso non troppo diffuso nella lingua portoghese - è presente nella primissima poesia di Tolentino, la prima anche ad essere presente nel primo libro pubblicato:

> No princípio era a ilha
> embora se diga
> o Espírito de Deus
> abraçava as águas
> (...)
>
> Nesse tempo
> ainda era possível
> encontrar Deus
> pelos baldios
> (...)[132]

Manuele Masini traduce "baldios" con la parola "ermi", parola che in italiano non racchiude forse tutte le possibilità semantiche del termine portoghese - più specificamente isolato, solitario e non necessariamente incolto - e aggiunge forse incoscientemente una possibilità ulteriore: essendo "ermo" la forma sincopata di "eremo", gli può aggiungere una carica religiosa. Al contrario, Tolentino, ce lo dice chiaramente, "baldio" è un *topos* della infanzia:

> «No princípio era a ilha». Foi ali o meu princípio biográfico e o meu princípio como poeta. Nasci ali e ali comecei a escrever. São duas marcas, duas etapas que determinam um tempo arquetípico. O meu *arché* foi aquele lugar. (...)
> Esse primeiro poema fala de coisas que fazia na infância. Deitar-me na terra para olhar as estrelas. Ordenar berlindes sobre a erva. Andar pelos baldios. Essa dimensão dos espaços...(...)
> [133]

La parola è riproposta nell'ultimo componimento presente nel volume, "Estações":

> A velha ponte de madeira
> entre estações
> os caminhos que fizemos pelo bosque
> marcas luminosas
> eventuais

di essere nel piccolo molo del mio villaggio vedendo le barche che arrivavano, a guardare un punto distante. La dimensione dello spazio vuoto, delle terre di nessuno. *Che più tardi è diventato il titolo di uno dei suoi libri.* Penso che ciò in un certo senso sia l'inizio.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

[132] «In principio era l'isola / sebbene si dica / lo Spirito di Dio / abbracciava le acque (...) // In quel tempo / era ancora possibile / incontrare Dio / per gli ermi (...)» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 7.

[133] «"In principio era l'Isola". È stato lì il mio principio biografico e il mio principio come poeta. Sono nato lì e lì ho iniziato a scrivere. Sono due marchi, due tappe che determinano un tempo archetipico. Il mio arché è stato quel luogo. (...) Quel primo poema parla di cose che facevo nell'infanzia. Sdraiarmi per terra per guardare le stelle. Ordinare le palline di vetro sull'erba. Camminare per i terreni abbandonati. Tale dimensione degli spazi... (...)» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

longe de tudo

estendemos minuciosas reservas
mesmo ao que se revela de súbito
cercas em redor das casas
a multiplicação dos ancoradouros
os baldios vigiados da torre
no meio do silêncio[134]

Il titolo, "stagioni", che parla di un tempo - di un periodo di tempo che si ripete ogni anno - fa pensare che il "ponte de madeira" possa essere anche "ponte da Madeira", un ennesimo ritorno a quella terra d'infanzia e di "baldios", idea a cui vocaboli come *bosques* e *ancoradouro* danno forza. Sembra parlare di un ritrovarsi mancato tra l'io poetico e un personaggio col quale costruisce la prima persona del plurale dei verbi, prima nel passato e poi nel presente - in nitido contrasto tra loro. I percorsi fatti in passato sono "luminosi", "lontani da tutto", e sono durati nel tempo fino ad oggi - arrivano a noi attraverso un ponte. Però l'oggi è il tempo dei "minuziosi riserbi", che cerchiano le case, che fermano le barche ai pontili, che vigilano l'estensione, la terra di nessuno, perfino il silenzio.

La posizione di questa poesia come chiave di chiusura della raccolta e il ricorso, al suo interno, della parola scelta come titolo - anche se, come abbiamo visto, è una parola a cui il poeta ritorna spesso e con delle associazioni precise - pare indicare al lettore che il volume si articola tra questi due poli, il passato e il presente, eventualmente un passato dai "segni luminosi" e un presente "in mezzo al silenzio". Eppure, in *Baldios,* anche se naturalmente tale confronto presente-passato è evidente - e lo è, del resto, genericamente in tutta l'opera tolentiniana, - ci sembra che il contrasto forte sia costruito tra la natura e la città. Tra l'ambiente aperto, della spiaggia e della campagna, con evidenti rimandi alla Madeira natia, ma comunque in un tempo essenzialmente presente - e l'ambiente urbano, pieno di umanità e delle possibilità che il suo incontro proporziona al poeta, anche se tale incontro non sempre si concretizza. Possiamo anche dire che, se i poli di opposizione si centrano nel confronto campagna-urbe, il filo rosso che unisce tali poli contrastanti è quello della solitudine.

Un'altro dei temi che percorrono tutto il volume - e, in generale l'opera di Tolentino - è quello annunciato dalla citazione di apertura della scrittrice brasiliana Clarice Lispector (1920-1977). Le parole - che, in simultanea, allontanano l'essere della sua essenza e sono il modo di raggiungere l'essenza dell'essere - sono il tema di *A Paixão segundo G.H.* Pubblicata nel 1964, è la storia di una donna identificata con le iniziali G.H. che racconta la perdita dell'individualità, mentre cerca di pulire

[134] «Il vecchio ponte di legno / tra le stagioni / le camminate che abbiamo fatto per il bosco / segni luminosi eventuali / lontani da tutto // stendiamo minuziosi riserbi / anche a ciò che si rivela da subito / steccati intorno alle case / la moltiplicazione dei moli / gli ermi vigilati dalla torre / in mezzo al silenzio»: "Estações" in J.T. Mendonça, *Baldios* cit., p. 74.

la sua camera. La citazione scelta da Tolentino – «Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.» - una volta contestualizzata rivela il suo significato con maggiore chiarezza:

> Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. *Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.* Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.[135]

Alcuni sono, in questo libro, i "maestri della parola" convocati ad abitare i *Baldios*, a condividere con il poeta quello spazio di nessuno e a pronunciare lì una lezione del mondo, a parlare al lettore tolentiniano - alte voci insieme a quella della nonna del poeta, Maria Matias, a cui dedica la già citata poesia "A mulher desconhecida" («La mia nonna non sapeva né leggere né scrivere (...) è stata la mia prima biblioteca»[136]).

Il gusto tolentiniano per la citazione trova in questo volume un suo spazio interessante: si susseguono Wystan Hugh Auden (1907-1973) poeta anglo-americano - e, attraverso il suo verso in epigrafe, "Earth, receive an honoured guest"[137], il poeta irlandese William Butler Yeats (1865-1939). Poi, il Nobel della letteratura Thomas Stearns Eliot (1888-1965)[138], all'inizio della terza parte del volume, "Pequenas Paixões" - l'ottantatreesimo verso della sezione finale della poesia del 1922, "The Waste Land"[139], «The awful daring of a moment's surrender...», parlando giustamente della crudeltà del cambiamento, che abbiamo visto essere il tema di chiusura in "Estações". Infine Simone Weil (1909-1943), a chi è dedicato la poesia omonima:

---

[135] «Creerò ciò che mi è accaduto. Solo perché vivere non è raccontabile. Vivere non è vivibile. Dovrò creare sulla vita. E senza mentire. Creare sì, mentire no. *Creare non è immaginazione, è correre il grande rischio di avere realtà*. Capire è una creazione, il mio unico modo. Avrò bisogno di, con sforzo, tradurre segni di telegrafo - tradurre lo sconosciuto in una lingua che non conosco e senza nemmeno capire a cosa servono i segni. Parlerò in tale linguaggio sonnambulo che, se io fossi sveglia, non sarebbe linguaggio.» (corsivo mio)*:* C. Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000. Continua: «Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos. / Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse - mas enxergasse o quê? um triângulo mudo e incompreensível. Poderia essa pessoa não se considerar mais cega só por estar vendo um triângulo incompreensível? / Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior. / Enxerguei, mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição.»

[136] Fa ricordare il discorso di Saramago alla consegna del Nobel: "l'uomo più saggio ch'io abbia mai conosciuto non era in grado né di leggere né di scrivere" - il suo nonno.

[137] «Earth, receive an honoured guest / William Yeats is laid to rest. / Let the Irish vessel lie / Emptied of its poetry.» è l'inizio della terza parte del poema "In memory of W.B.Yeats" pubblicato per la prima volta nel 1940, nel volume *Another Time* (Random House).

[138] Coincidenza o no: T. S. Eliot aiutò a pubblicare nel 1930 la prima antologia poetica di Auden: *Poems*.

[139] «The awful daring of a moment's surrender which an age of prudence / can never retract. / by this, and only this, we have existed.»

Mantinha um fascínio indeciso
uma impressão capaz de proteger
tanto a ordem como a rebeldia
sozinha perante pedidos
agitações e escombros
desligada há muito de motivos[140]

Nel testo che presenta al convegno *Simone Weil - Marginalidade e alternativa*, organizzato da Maria Luísa Ribeiro Ferreira nel 2010, presso il Centro di Filosofia dell'Università di Lisbona, Tolentino fa trasparire l'amore - e le ragioni del suo sentimento - per quest'autrice, filosofa e mistica, scrivendo sull'occasione in cui Simone Weil scopre la preghiera del "Padre nostro":

> Ao longo do ano de 1941, ela declara a necessidade de voltar a uma atividade dos verãos da sua adolescência: contactar diretamente com a terra, colaborando no trabalho de produção dos alimentos. Não é um projeto fácil de explicar este de se tornar uma rapariga do campo, quando os amigos mais próximos fazem coro para que ela se concentre nos seus domínios de saber: a filosofia, a poesia, a escrita e a palavra. (...)
> É então por sugestão do Padre Perrin que ela contacta Gustave Thibon, que tanta importância viria a ter na difusão do pensamento da jovem filósofa. Thibon era, já naquela altura, um filósofo camponês que chegava às academias, mas a partir de um improvável baluarte: uma quinta agrícola em saint-Marcel-d'Ardèche. Simone aportará ali nos começos de agosto de 1941 onde passa dois meses. (...)
> Mas Gustave Thibon conta que num desses primeiros dias, quando não sabia bem o que pensar daquela rapariga, viu Simone, pendurada no tronco de uma árvore, a contemplar em silêncio o vale: «eu vi - há de testemunhar mais tarde - o seu olhar emergir pouco a pouco da visão; a intensidade e a pureza deste olhar eram tais que sentia que ela contemplava abismos interiores ao mesmo tempo que o esplêndido horizonte se abria a seus pés. A beleza da sua alma correspondia a terna majestade da paisagem». Foi o selar de uma grande amizade. Nessa estação Simone encontra-se com o Pai-Nosso, talvez por um inusitado caminho. [141]

[140] «Manteneva un fascino indeciso / un'impressione capace di proteggere / tanto l'ordine come la ribellione / sola davanti a richieste / agitazioni e macerie / da molto svincolata da motivazioni»: "Simone Weil" in J.T. Mendonça, *Baldios* cit., p. 72.

[141] «Nel corso dell'anno del 1941, lei dichiara la necessità di ritornare ad un'attività delle estati della sua adolescenza: contattare direttamente con la terra, collaborando nel lavoro di produzione di alimenti. Non è un progetto facile da spiegare, questo di diventare una ragazza di campagna, quando i più vicini tra gli amici fanno coro perché lei si concentri nei suoi ambiti del sapere: la filosofia, la poesia, la scrittura e la parola. (...) È allora che grazie al suggerimento di Padre Perrin lei contatta Gustave Thibon, che tanta importanza avrebbe avuto nella diffusione del pensiero della giovane filosofa. Thibon era, già all'epoca, un filosofo contadino che arrivava alle accademie, ma da un improbabile baluardo: un maniero agricolo a saint-Marcel-d'Ardèche. Dove Simone arriverà agli inizi di agosto del 1941 e dove passa due mesi. (...) Ma Gustave Thibon racconta che in uno dei primi giorni, quando non sapeva esattamente cosa pensare di quella ragazza, ha visto Simone, sospesa sul tronco di un albero, contemplando in silenzio la valle: «io ho visto - testimonierà più tardi - il suo sguardo emergere a poco a poco dalla visione; l'intensità e la purezza di questo sguardo erano tali che sentivo che lei contemplava gli abissi interiori allo stesso tempo in cui lo splendido orizzonte si apriva ai suoi piedi. La bellezza della sua anima corrispondeva alla tenera maestà del paesaggio». È stata la nascita di una grande amicizia. In quella stagione Simone si incontra con il "Padre Nostro", forse tramite una strana strada.» J.T. Mendonça, *Um itinerário para Deus – o comentário de Simone Weil à oração do Pai-Nosso* in *Simone Weil, marginalidade e alternativa*, a cura di Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, pp.52-53.

Inizialmente attratta dal pensiero anarchico e all'eterodossia marxista, attivista politica e sociale, Simone Weil si legò dopo all'esperienza cristiana - per via solidaristica e sempre distaccata dal formalismo religioso - in coerenza con la sua vocazione di vivere tra gli esclusi[142]. La sua totale accettazione della sventura associata alla sua dedizione agli altri fece accostare la sua alla figura dei santi. Una santa laica, dunque: irresistibile per Tolentino:

> "A atenção é a oração. A oração é a atenção", dizia a Simone Weil. A atenção é que nos faz estar naquilo que fazemos, em cada gesto, é que nos faz habitar o presente. [143]

Tolentino sarà anche - in quanto coordinatore editoriale della collana "Teofanias"[144], nell'ambito della saggistica religiosa, della casa editrice Assírio & Alvim - il responsabile per la divulgazione in Portogallo dell'opera di Simone Weil. Inaugurando la collana, proprio nell'anno del 2005, con la traduzione di Manuel Maria Barreiros *L'attesa di Dio* (*Espera de Deus*[145]), opera del 1941-42 che esprime una personalità «permanentemente attenta alle grande problematizzazioni della vita», nelle parole di José M. Pacheco Gonçalves[146].

A Simone Weil tornerà ancora il poeta - accostandola ad altre due sue passioni personali, Flannery O'Connor e San Paolo - nel componimento "O esterco do mundo", pubblicato in *A Estrada Branca*, nel 2005 – la poesia di cui ha tratto nome questa tesi e alla quale torneremmo dettagliatamente nell'ultimo capitolo:

> Tenho amigos que rezam a Simone Weil
> Há muitos anos reparo em Flannery O'Connor
> (…)[147]

Importante vocabolo in comune tra le due poesie: "macerie". Nella prima poesia, Simone presentata "da sola" e "svincolata" da *pedidos, agitações* e *escombros*, signora di un *fascínio indeciso* che viene giustamente da una sua certa impassibilità, non indifferenza, davanti ad un "magnifico

---

[142] Cf. R. Rondanina, *Simone Weil. Mistica e rivoluzionaria*, Milano, Paoline, 2001 e G. Fiori, *Simone Weil. Biografia di un pensiero*, prefazione di Carlo Bo, Milano, Garzanti, 2006.

[143] «"L'attenzione è la preghiera. La preghiera è l'attenzione", diceva Simone Weil. L'attenzione è ciò che ci fa essere in quello che facciamo, in ogni gesto, è quello che ci permette di abitare il presente.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[144] Titoli pubblicati: *Espera de Deus* di Simone Weil (2005); *Adquirir a sua alma na paciência* di Soren Kierkegaard (2007); *Ética* di Dietrich Bonhoeffer (2007*); O Livro de horas* di Rainer Maria Rilke (2009); *Córdula ou o momento decisivo* di Hans Urs von Balthasar (2009); *Os Melhores contos do Padre Brown* di G.K. Chesterton (2010) e *Credo* di San Tommaso di Aquino (2010).

[145] S. Weil, *Attente de Dieu*, Parigi, La Colombe, 1950. Versione italiana consultata: S. Weil, *Attesa di Dio*, a cura di Maria Concetta Sala, con un saggio di Giancarlo Gaeta, Milano, Mondolibri, 2010.

[146] "Introdução" in S. Weil, *Espera de Deus*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005 (2ª ed. 2009).

[147] «Ho amici devoti di Simone Weil / Da molti anni mi soffermo su Flannery O'Connor (…)» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 81.

corteo sulle macerie". L'impassibilità è giustamente quell'avere "le barriere innalzate", condizione per cui la bellezza scenda e ci salvi. Scenda dall'alto, dal cielo e ci porti la salvezza. La bellezza, dunque, identificata col proprio Dio in "O esterco do mundo"; l'umanità tra le macerie e qualche illuminato - come Weil - slegato, proteggendo *tanto a ordem como a rebeldia*.

In *Baldios* le città appaiono in modo prorompente, le grandi metropoli straniere, del cui fascino non era immune un poeta come Pasolini, dal dichiarato attaccamento alle proprie radici contadine: "Duas cidades, Paris", "Duas cidades, Madrid" e "Duas Cidades, S. Paulo". Ci sono anche le città portoghesi - Lisboa in "b." e il centro universitario in "Praça do Comércio, Coimbra". E c'è ancora "Alexandria, por exemplo". E anche la città natale in "Mercado velho, Machico".

Interessante l'analisi d'insieme dei tre primi componimenti, volutamente messi in rapporto tra di loro dalla struttura ripetuta nel titolo: "due città". Due - perché? Da dove viene questo gioco di doppi? Forse dal fatto che in tutti e tre i componimenti l'io poetico condivide il campo della poesia con altro o altri - nel primo caso i verbi si presentano alla terza plurale, nella poesia sulla città brasiliana il soggetto "io" diventa alla fine "noi". O forse - più probabilmente - le città sono due perché due sono le funzioni di tale territorio: da una parte, l'urbe è il posto che si lascia; dall'altra, il posto a cui si ritorna attraverso il ricordo.

Ecco la Parigi tolentiniana:

> As linhas fugidias da luz, os percalços das folhas
> ao vento ou até a alegria
> que, por vezes, surpreendemos em alguém
> podiam ainda ensinar-lhes alguma coisa
>
> mas, nesse tempo, nem de si queriam saber
> capazes se julgavam das maiores provas
> com a vida cada vez mais longe
> dos caixotes de livros que arrumavam e expediam
> vazios afinal
> para cidades diferentes
>
> os breves dias são tão longos
> quando se recordam
> imagens felizes
>
> percorriam grandes distâncias até um recanto
> que outros achariam desigual
> ou sentavam-se no fim da terra
> à espera do último pôr do sol
> embora com verdade (o que é a verdade?)
> jurassem o contrário
>
> há uma altura, creio
> um dia em que se acorda
> e se percebe tudo:

a traição do acaso
que dispersa a folhagem do jardim,
a solidão inacessível dos desertos,
a ferocidade da natureza
em certas estações,
essa espécie de errância
que pertence ao silêncio
mais que qualquer palavra[148]

La capitale spagnola, invece, è evocata in questi termini:

Abandonavam lentamente a terra
mas ainda tremeluzia no canal uma claridade
e talvez esse sinal inocente fosse a razão
para aquele quarto alugado
onde com palavras que não lhe pertenciam
jurava, mais uma vez, a única maneira que tinha

mas tudo se tornara já
a música daquelas despedidas
que cada um dança sozinho
num ritual longo, inexprimível,
o que melhor recorda as histórias desaparecidas[149]

In entrambi i componimenti, i verbi sono all'imperfetto, nella terza persona plurale. L'idea dell'abbandono del posto è presente in ambedue: da Parigi partono per città diverse i "caixotes de livros que arrumavam" e a Madrid addirittura si sente la "música daquelas despedidas". Questa ideale fuga, nei componimenti, viene rafforzata da espressioni come "linée fuggenti", "vita sempre più lontana", "percorrevano grandi distanze" (Parigi) o "abbandonavano" (Madrid). La città si costruisce su questa idea di abbandono, di posto che si lascia.

Ma, come si diceva prima, un modo c'è di rimanere - o di ritornare - ai posti che lasciamo. Se lo fa attraverso il ricordo, quel processo mentale di rivisitazione che trasforma la realtà in una realtà altra, fa diventare i giorni lunghi "quando se recordam / imagens felizes" e che fa ricordare delle"

[148] «Le linee fuggenti della luce, gli imprevisti delle foglie / al vento o perfino la gioia / che, a volte, sorprendiamo in qualcuno / potevano ancora insegnargli qualcosa // ma, a quel tempo, nemmeno di se volevano sapere / capaci si ritenevano delle prove più grandi / con la vita sempre più lontana / dagli scatoloni di libri che sistemavano e spedivano / vuoti alla fine / per città diverse // i brevi giorni sono così lunghi / quando si ricordano / immagini felici // percorrevano grandi distanze fino ad un angolo / che altri avrebbero trovato disuguale / o si sedevano alla fine della terra / aspettando l'ultimo tramonto / anche se in verità (e cos'è la verità?) / giurassero il contrario // c'è un momento, credo / un giorno in cui ci si sveglia / e si capisce tutto: / il tradimento del caso / che sparpaglia il fogliame del giardino, / la solitudine inaccessibile dei deserti, / la ferocità della natura / in certe stagioni, / quella specie di erranza / che appartiene al silenzio / più che a qualche parola»: "Duas cidades: Paris" in J.T. Mendonça, *Baldios* cit., pp. 12-13.

[149] «Abbandonavano lentamente la terra / ma tremolava ancora nel canale un chiarore / e forse quel segno innocente era la ragione / della camera in affitto / dove con parole che non gli appartenevano / giurava, ancora una volta, l'unico modo che aveva // ma tutto era già diventato / la musica di quei saluti / che ognuno balla da solo / in un lungo rituale, inesprimibile, / quello che meglio ricorda le storie scomparse»: "Duas cidades, Madrid", *Ibidem,* p.23.

histórias desaparecidas" soltanto il meglio, dal momento in cui il saluto le rende passato - e dunque memorie.

La città brasiliana è diversa dalle città europee, anche se si verifica pure qui l'idea dell'abbandono, di una "despedida" - ma in questa poesia tale è soltanto una premunizione, "quando nenhum de nós sabe sequer / que vai partir". Qui, però, troviamo anche un luogo per i ricordi, "todos os relatos". Comunque, São Paulo sembra essere una città felice, sopratutto perché non è una città, ma una casa:

> É da casa que quero falar
> porque nunca a vi
> somente em cores de sombra quase íntima
> a descreveste noutra cidade
>
> no centro de todos os relatos há uma casa
> em que não pensamos
> nela as portas entreabrem-se
> sem que ninguém ainda passe
> ou batem já numa despedida
> quando nenhum de nós sabe sequer
> que vai partir
>
> o que mais nos distancia
> é o desejo profano de compreensão
> a nenhum vocábulo a beleza
> confia sua verdade perfeita
> e as casas sabem-no melhor
> por isso se entregam ao silêncio
> as nossas casas
> enquanto buscamos nas longas conversas
> a sensação mais nítida
>
> as casas percebem
> antes de nós
> que nos tornamos felizes[150]

Questa città diventata casa è profondamente complice del poeta. Non solo perché ha capito, prima di lui stesso, che il poeta era diventato felice. Ma sopratutto perché la casa condivide silenziosamente la verità colta da Tolentino in tante occasioni ed espressa in varie poesie - come, ad esempio, quella che apre il volume *Baldios* e viene a seguire alla citazione di Clarice Lispector - cioè, che "a nenhum vocábulo a beleza / confia sua verdade perfeita":

[150] «È della casa che voglio parlare / perché mai l'ho vista / soltanto in colori di ombra quasi intima / l'hai descritta in un'altra città // al centro di tutti i racconti c'è una casa / a cui non pensiamo / le sue porte si schiudono / senza che nessuno ancora passi / o battono già in un congedo / quando nessuno di noi sa ancora / che partirà // ciò che più ci allontana / è il desiderio profano di comprensione / a nessun vocabolo la bellezza / confida la sua verità perfetta / e le case lo sanno bene // perciò si consegnano al silenzio / le nostre case / mentre cerchiamo in lunghe conversazioni / la sensazione più nitida // le case capiscono / prima di noi / che diventiamo felici» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 47.

Os versos assemelham-se a um corpo
quando cai
ao tentar de escuridão a escuridão
a sua sorte

nenhum poder ordena
em papel de prata essa dança inquieta[151]

Si ritorna, dunque, al problema centrale dell'espressione della realtà e della verità - qui si parla concretamente di verità e bellezza - attraverso le parole. Le case lo sanno "melhor" - "meglio", e non soltanto "bene" come ha tradotto Masini. Meglio, che è un comparativo di superiorità, e apre una domanda: meglio di chi? Ed ecco di nuovo il gioco dei doppi, in una circolarità con cui Tolentino si dibatte e a cui torna sempre.

Ed è ancora al problema della rappresentazione - "la ricostruzione lenta e minuziosa / di quello che senza lasciar alcuna traccia / si allontana", che il poeta ci torna in "Alexandria, por exemplo" dove la figura misteriosa dal "sorriso incalculável", seduta sul molo, e la presenza dei fuochi e degli indovini, fa pensare alla donna di Smirne (o sarebbe la regina delle Amazzoni?) di "Angel face & little devil":

Sentava-se num pilar do molhe
com um sorriso incalculável
tudo a seu respeito
- os abrigos, as suspeitas
os termos escondidos da escrita
os destinatários da última oferta -
lhe parecia vertiginoso e inútil

naquele entardecer sentia-se culpado
de acções inverosímeis
a brusquidão da luz e suas permutas
a escassez dos fogos votivos nos pátios
a incredulidade concedida à leitura dos adivinhos
acerca de deambulações

como ninguém se apegara
à reconstrução lenta e minuciosa
daquilo que sem deixar traço algum
se afasta[152]

[151] «I versi si assomigliano ad un corpo / quando cade / cercando di oscurità in oscurità / la sua fortuna // nessun potere regola / in carta argentata tale danza inquieta» "Os versos" in J.T. Mendonça, *Baldios* cit., p. 9.
[152] «Si sedeva in un pilastro del molo / con un sorriso incalcolabile / tutto rispetto a se / - i rifugi, i sospetti / i termini nascosti della scrittura / i destinatari dell'ultima offerta - / gli sembrava vertiginoso ed inutile // in quel tramontare si sentiva colpevole / di azioni inverosimili / la bruschezza della luce e le sue permute / la scarsità dei fuochi votivi nei cortili / l'incredulità concessa alla lettura degli indovini / circa le deambulazioni // come nessuno si era attaccato / alla ricostruzione lenta e minuziosa / di quello che senza lasciare alcuna traccia / si allontana»: "Alexandria, por exemplo", *Ibidem*, p.35.

Alla fine, le città – come forse ogni luogo - è un non-luogo e anche i ritorni sono illusori: solo una piccola parte del poeta è dove dice di essere, come si conclude in "Mercado Velho, Machico":

> Uma paisagem muito ao longe
> quando se regressa
> continuamos a vê-la no escuro
>
> fechamos os olhos, sentimo-nos vivos
> na sucessão dos séculos
> falamos de súbito
> daquilo que nos assusta
> um segredo demasiado intenso
> o malogro dos códigos
> qualquer ideia extrema
> que destrói o mundo e não queríamos
>
> mas estamos tão pouco
> onde estamos[153]

Abbiamo visto abbondantemente accennato - e continueremmo a farlo - il grande debito che Tolentino ha e dichiara nei confronti di un patrimonio letterario di cui si considera erede, a cui fa costante riferimento attraverso citazioni di vario genere, a partire dai testi biblici fino agli autori contemporanei che legge. Tuttavia quello che via via prende sempre più corpo - e ciò è particolarmente visibile da *Baldios* in poi - è un vero e proprio discorso inter-codificato, con ricorrenti rimandi ad altre forme d'espressione artistica, in particolare la musica e le arte figurative.

In "Sobre um improviso de John Coltrane", l'omaggio al sassofonista e compositore statunitense (1926-1967) sembra seguire da vicino la vicenda di questo grande del jazz, dalla vita inizialmente burrascosa, che ha trovato ad un certo punto una sorta di "illuminazione mistica" - e che lo ha portato a diventare addirittura santo della African Orthodox Church. Nella prima persona del singolare, questo *improvviso* è quasi una autobiografia:

> Ainda espero o amor
> como no ringue o lutador caído
> espera a sala vazia
>
> primeiro vive-se e não se pensa em nada
> não me digam a mim
> com o tempo apenas se consegue
> chegar aos degraus da frente:

[153] «Un paesaggio molto lontano / quando si ritorna / lo continuiamo a vedere nel buio // chiudiamo gli occhi, ci sentiamo vivi / nella successione dei secoli / parliamo subito / di ciò che ci spaventa / un segreto troppo intenso / il fallimento dei codici / qualche idea estrema / che distrugge il mondo e non volevamo // ma siamo così poco / dove siamo»: "Mercado velho, Machico", *Ibidem*, p.38.

é difícil
é cada vez mais difícil entrar em casa

não discuto o que fizeram de nós estes anos
a verdade é de outra importância
mas hoje anuncio que me despeço
à procura de um país de árvores

e ainda se me deixo ficar
um pouco além do razoável
não ouvem? O amor é um cordeiro
que grita abraçado à minha canção[154]

Sembra che Coltrane abbia avuto, durante una meditazione yoga, l'ispirazione di un brano che ha considerato un messaggio inviatogli da Dio. Così nasce, nel dicembre del 1964, *A Love Supreme*, ritenuto il capolavoro del musicista, nella cui presentazione l'autore ringrazia Dio per avergli permesso di superare un periodo di incertezza, offrendogli umilmente quel disco in segno di ringraziamento:

> Il mio obiettivo è vivere in modo veramente religioso ed esprimerlo con la musica. La mia musica è l'espressione spirituale di quello che sono: la mia fede, il mio sapere, la mia essenza.[155]

Da quel primo vivere senza pensare a nulla, non si discute "o que fizeram de nós estes anos", perché "a verdade é de outra importância". Tolentino identificato con Coltrane è un essere redento dalla forza della fede - la certezza che l'amore arriverà, e perciò ancora lo spera. L'amore identificato con un "cordeiro / que grita abraçado à minha canção" - l'agnello di chiarissima identificazione cristologica, nonché eco di un altro improvvisazione - quella che John Coltrane ha fatto, effettivamente, sul vecchio tema infantile "Mary had a little lamb"

Nella terza parte del volume, "O concerto dos Tindersticks" rivela un Tolentino attento e interessato al panorama musicale contemporaneo. Il titolo, infatti, fa riferimento al gruppo indie pop inglese formato nel 1992 e che il 9 agosto del 1996 partecipò al festival musicale di Vilar de Mouros - una sorta di "Woodstock" portoghese che, ancora durante il fascismo, si inaugura nel 1971 con Elton John protagonista davanti a circa 30.000 giovani arrivati da vari punti dell'Europa[156].

[154] «Ancora attendo l'amore / come nel ring il lottatore caduto / attende la sala vuota // prima si vive e non si pensa a niente / non dite a me / con il tempo soltanto si riescono / a raggiungere i gradini successivi: è difficile / è ogni volta più difficile entrare in casa // non discuto ciò che di noi non hanno fatto questi anni / la verità è di altra importanza / ma oggi annuncio che mi congedo / alla ricerca di un paese di alberi // e anche se mi lascio andare / un poco oltre il ragionevole / non sentite? l'amore è un agnello / che grida abbracciato alla mia canzone». J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 49.
[155] Coltrane intervistato da Paul D. Zimmerman, "The New Jazz", *in Newsweek*, 12 dicembre 1966, pag. 108.
[156] Cf. F. Zamith, *Vilar de Mouros: 35 anos de festivais*, Porto, Afrontamento, 2003.

Impossível dizer até que ponto
a rapidez de tudo
atinge as passagens na sua certeza
o significado dos instintos
desde muito cedo
os modos de travessia, os receios
imagens em que não pensamos

pela noite tua voz descreve
isso de nós que não tem defesa
um amor
largado às sombras, irreconhecível
até de perto

dizem que se tratou de
derivas, ingenuidades, ilusões
o teu amor é um nome qualquer
que parte[157]

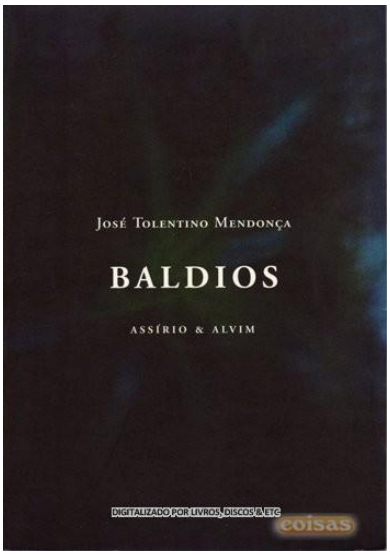
Un componimento in cui a stento riusciamo ad ascoltare i brani dei Tindersticks. La comunicazione è intensa, e anche se si fa con tale sottofondo musicale, la voce che, attraverso la notte "descreve / isso de nós que não tem defesa" (ossia "un amor / largado às sombras, irreconhecível / até de perto") copre la musica. Esiste un *noi*, un *tu* e un *altri:* un *noi* che non riesce a gestire la velocità dell'incontro nel suo turbine di istinti, paure e immagini; un *tu* che parla di amore; un *altri*, un mondo, che considera il tutto come un semplice "nome qualquer / que parte", un'illusione ingenua, una deviazione. Così come nella poesia di Coltrane il poeta incarnava il jazzista, così in questa poesia Tolentino è la propria musica - o la scena dei sentimenti che in quel palcoscenico imponderabile hanno luogo.

Ma se la musica si rivela uno dei campi dove l'autore gioca con le sue parole, un altro - eventualmente ancora più felice per lui - traduce alla perfezione quella poligenesi della scrittura tolentiniana a cui, anche se non approfonditamente, va accennata: il *figuratum*.

Pubblicato per la prima volta nella collana "Peninsulares" della casa editrice Assírio & Alvim nel 1999 - una collezione che riuniva, tra molti altri, alcuni tra gli autori più apprezzati da Tolentino, come Ruy Belo (*País possível*), Herberto Helder (*A cabeça entre as mãos, Última ciência, Do mundo*) Ruy Cinatti (*Manhã imensa*) e João Miguel Fernandes Jorge (*Poemas Escolhidos*) - *Baldios* ha avuto

[157] «Impossibile dire fino a che punto / la rapidità di tutto / raggiunge i paesaggi nella sua certezza / il significato degli istinti da molto presto / i modi di traversata, le paure / immagini a cui non pensiamo // nella notte la tua voce descrive / ciò di noi che non ha difesa / un amore / abbandonato alle ombre, irriconoscibile / anche da vicino // dicono che si è trattato / di derive, ingenuità, illusioni / il tuo amore è un nome qualunque / che parte»: "Concerto dos Tindersticks" in J.T. Mendonça, *Baldios* cit., p. 65.

una seconda edizione nel 2010, cambiando collana - sarà il numero 57 di "Poesia Inédita Portuguesa" - e copertina.



6. Ilda David', copertina della prima edizione di *Baldios*.

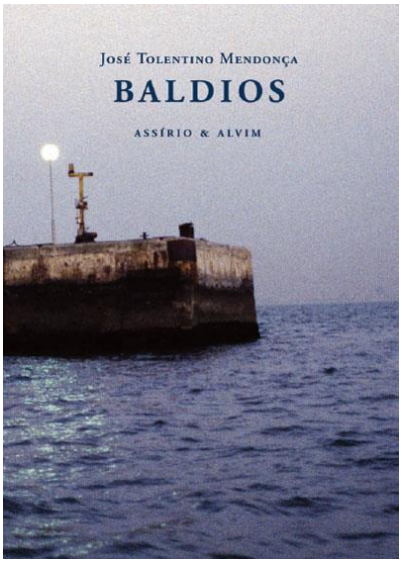
Avendo presente la speciale sensibilità del poeta per le arti figurative, non è difficile immaginare che abbia avuto diretta responsabilità nella scelta degli artisti e delle opere che illustrano le copertine della prima e della seconda edizione di questo libro. Per quanto riguarda quella del 1999, l'artista scelta è Ilda David', autrice di una polaroid minimalista, in toni molto scuri, sopra i quali campeggia in bianco il nome dell'autore, il titolo e la casa editrice. A Ilda David' Tolentino dedica una poesia, all'interno della raccolta:

> Por muito tempo se recordam
> chamas, matagais, forças que tínhamos
> à espera do seu regresso
> mas vive-se de um momento para outro
> a imensidão flagrante dos contrastes
> nomes imóveis, repleto
> so desejo assinala
>
> é assim que rodo
> à volta de lugares desconhecidos
> nenhum corte me doeu
> nunca estive sozinha[158]

[158] «Per molto tempo si ricordano / fiamme, boscaglie, forze che avevamo / aspettando il suo ritorno / ma si vive da un momento all'altro / l'immensità flagrante dei contrasti / nomi immobili, pieni / il desiderio segnala // così mi aggiro / intorno a luoghi sconosciuti / nessun taglio mi ha fatto male / non sono mai stata da sola»: "Para um desenho de Ilda David'", *Ibidem*, p. 69.

Come per la poesia dedicata a Coltrane, il poeta s'identifica con l'artista - certezza che abbiamo nell'ultimo verso, attraverso l'uso della forma femminile dell'aggettivo "sozinha". Così come della pittura di Ilda David' si può dire che sia "materica", anche Tolentino riesce, nella trasposizione verso le parole ad essere assolutamente materico. Abbiamo nitida percezione dell'arte di Ilda David', i suoi solchi sulla superficie pittorica, che ricordano le rughe della terra e dei monumenti di un mondo antico, ma anche le forme primitive di un mondo vegetale. Tolentino riesce ad essere assolutamente visuale quando si riferisce a *chamas, matagais, imensidão flagrante dos contrastes* e sopratutto attraverso la parola "taglio", un *corte* che accade mentre l'artista si aggira per posti ignoti, e che non le fa male - perché non è mai stata da sola.

Questo "non essere da sola" vorrà riferirsi alla spiritualità della pittrice nata a Benavente (1955), autrice del murale di maioliche per l'Expo98 *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*, ispirato all'Eneide, alla tradizione biblica e ai miti arabi e persiani. Questa particolare sensibilità verso i temi religiosi in Ilda David' la troviamo riaffermata nelle varie collaborazioni che avrà negli anni con José Tolentino Mendonça - a cui ci riferiremo di seguito in modo più approfondito - e che hanno iniziato con la già citata illustrazione del *Cântico dos Cânticos* (edizioni Cotovia, 1997) e nel testo per il catalogo della mostra *Ilda David': pintura 1995-1998* organizzata dal Centro di Arte di S. João da Madeira nel 1998.



7. Rui Moreira, copertina della seconda edizione di *Baldios*.

Nella edizione del 2010 la copertina riproduce un'opera di Rui Moreira (1971) dal titolo *Via Lactea I (Fotografia de uma escultura),* datata 1997 e appartenente alla collezione del Centro di Arte Moderna della Fondazione Calouste Gulbenkian[159]:

> O que é que a fotografia acrescenta à escultura? De que modo é que a paisagem em que é implementada interage com a peça do autor, criando uma visibilidade específica através da imagem? As imagens representam efetivamente paisagens, mas as paisagens servem de pano de fundo para uma intervenção do autor que, através da fotografia, a transforma numa metáfora.
> Em Via Lactea I esta metáfora é entendida através da relação de todos os elementos da imagem: a verticalidade do poste de iluminação, a luz difusa de uma cidade através do nevoeiro, a «ilha» e a intervenção luminosa nela, a linha do horizonte inclinada. Nada foi deixada ao acaso; todo o trabalho de direção das diferentes opções (escolha do dia e hora, enquadramento, ponto de vista, situação de nevoeiro, etc.) foi por si feito e partilhado com o fotógrafo Colin Paulson.
> Para Rui Moreira, estas paisagens não têm que ser nomeadas nem identificadas, já que correspondem a paisagens interiores, intimistas. São estados de alma, representam equivalentes de experiências pessoais que encontraram na escultura e na fotografia a codificação desse vocabulário privado.[160]

Nel febbraio dello stesso anno, Rui Moreira apparterrà alla squadra che "invade" la Capella di Rato - dove Tolentino esercita le sue funzioni di sacerdote - essendo il primo artista del progetto "Arte Contemporânea e Sagrado"[161] (gli altri saranno Gabriela Albergaria e Lourdes Castro e il compositore João Madureira), nell'ambito del quale lo spazio religioso in tempo di Quaresima diventa spazio di istallazione artistica - con l'opera *Quando o Segundo Sol Chegar:*

> O cruzamento com outras expressões e inspirações está presente também na obra de Rui Moreira: o título, Quando o Segundo Sol Chegar, foi Rui Moreira buscá-lo a uma música da brasileira Cássia Eller. O deserto e as cidades árabes como Fez (Marrocos) e o poema "A Máquina de Emaranhar Paisagens", de Herberto Helder, onde o poeta junta excertos dos livros

[159] Cf. http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=62868&visual=2&langId=1&ngs=1&back= (ultima visualizzazione 16.05.2015).

[160] «Cos'è che una fotografia aggiunge alla scultura? In che modo il paesaggio interagisce con l'opera dell'autore, creando una visibilità specifica attraverso l'immagine? Le immagini rappresentano effettivamente paesaggi, ma i paesaggi servono di sfondo ad un intervento dell'autore che, attraverso la fotografia, la trasforma in una metafora. In Via Lactea I questa metafora è intesa attraverso il rapporto di tutti gli elementi dell'immagine: la verticalità del palo della luce, la luce diffusa di una città attraverso la nebbia, l'«isola» e l'intervento luminoso in essa, la linea dell'orizzonte obliqua. Nulla è stato lasciato al caso; tutto il lavoro di direzione delle differenti opzioni (la scelta del giorno e dell'ora, inquadratura, punto di vista, situazione di nebbia, ecc.) è stato fatto da lui e condiviso con il fotografo Colin Paulson. Per Rui Moreira, questi paesaggi non devono essere nominati o identificati, giacché corrispondono a paesaggi interiori, intimisti. Sono stati d'animo, rappresentano equivalenti di esperienze personali che hanno trovato nella scultura e nella fotografia la codificazione di tale linguaggio privato.» N. Faria e J. Molder, *Os Últimos Dias: Desenhos de Alexandre Conefrey, Paulo Brighenti, Rui Moreira, Rui Vasconcelos*, Lisboa, CAM/FCG, 2000, pp. 34 e 36.

[161] «O projeto Arte Contemporânea e Sagrado foi inaugurado no dia 26 de fevereiro à noite com a instalação da obra *Quando o Segundo Sol Chegar*, de Rui Moreira. O desenho ficará exposto até princípio de maio, quando será substituído por uma obra de Gabriela Albergaria. No final do ano, coincidindo com o tempo litúrgico do Advento, será exposto Anjo de Berlim, de Lourdes Castro. E a 23 de maio, uma missa de Pentecostes, composta por João Madureira, terá a sua estreia na capela, cantada pelos Sete Lágrimas. A iniciativa ficará registada num livro a ser editado no final do ano pela Assírio & Alvim.» A. Marujo, *Arte e cristianismo, Quatro artistas na Capela do Rato*, "Público", 27 febbraio 2010.

> bíblicos do Génesis e Apocalipse, de François Villon, Dante, Camões e uma frase de sua própria autoria, são outras fontes de inspiração.
> "O título dá ideia de espera, de esperança", diz o artista plástico. Não sendo crente, Rui Moreira aceitou o convite por vir de alguém como Tolentino Mendonça, que só conhecia pela poesia. "Vê-se pela poesia que, sendo membro da Igreja, é alguém aberto e à procura de qualquer coisa. E sendo alguém que quer dialogar com artistas, isso é fantástico. E eu seria preconceituoso se não aceitasse dialogar."
> Rui Moreira vai buscar o Andrei Rubliov filmado por Tarkovsky, para ver "o drama do pintor e as suas contradições". Mas defende que é necessária liberdade para os artistas poderem criar como entendem. "No Renascimento, havia liberdade e muita genialidade." [162]

Impressionante e evidente l'incrocio di influenze culturali tra Tolentino e Rui Moreira: la citazione di Helberto Helder, Andrej Rublëv e di Tarkovskij e più genericamente della musica pop. Rui Moreira, che ha studiato nella scuola di arti portoghese Ar.Co e nella School of the Art Institute of Chicago parla così del suo lavoro:

> A minha escultura é abstrata e existe em não lugares que são fisicamente paisagens interiores, psicológicas. O sentimento dominante que liga as esculturas às paisagens circundantes é o desejo. Interesso-me por tudo que não se pode pôr por palavras, não se fala ou se fala baixinho. Não se trata apenas de criar novas formas e novas técnicas, mas também de criar / abrir novos territórios para a arte. [163]

Un discorso questo che sembra scritto da Tolentino, che certamente lo condivide soprattutto nel dichiarato interesse per i luoghi dove le parole, se arrivano, arrivano solo con difficoltà - e sussurrando.

[162] «L'incrocio con altre espressioni e ispirazioni è anche presente nell'opera di Rui Moreira: il titolo Quando o Segundo Sol Chegar, lo ha preso Rui Moreira di una musica della brasiliana Cássia Eller. Il deserto e le città arabe come Fez (Marocco) e il poema "A Máquina de Emaranhar Paisagens", di Herberto Helder, dove il poeta mette insieme brani dei libri biblici della Genesi e Apocalisse, di François Villon, Dante, Camões e una frase di lui stesso, sono altre fonti di ispirazione. "Il titolo dà l'idea di attesa, di speranza", dice l'artista. Non essendo credente, Rui Moreira ha accettato l'invito perchè rivolto da qualcuno come Tolentino Mendonça, che conosceva soltanto attraverso la poesia. "Si vede dalla poesia che, anche essendo un membro dalla Chiesa, è qualcuno aperto e alla ricerca di qualcosa. E essendo qualcuno che vuole dialogare con gli artisti, ciò è fantastico. Ed io agirei con pregiudizio se non volesse dialogare." Rui Moreira prende Andrej Rublëv filmato da Tarkovskij, per vedere "il dramma del pittore e le sue contradizioni". Ma difende che è necessaria la libertà perché gli artisti possano creare come vogliono. "Nel Rinascimento c'era libertà e molta genialità."» *Ibidem*.

[163] «La mia scultura è astratta ed esiste in non-luoghi che sono fisicamente paesaggi interiori, psicologici. Il sentimento dominante che lega le sculture ai paesaggi circondanti è il desiderio. Mi interessa tutto quello che non si può mettere in parole, non si parla o si parla piano. Non si tratta soltanto di creare nuove forme e nuove tecniche, ma anche di creare / aprire nuovi territori per l'arte.» In http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=13 (ultima visualizzazione 23.07.2014).

I.VII Nuovo millennio

I.VII.I Biennale Internazionale del libro di Rio de Janeiro

Il 1999 è anche un anno di consacrazione per José Tolentino Mendonça. Immediatamente dopo ad essere stato distinto con il premio letterario della città di Lisbona, fa parte della delegazione che rappresenta il Portogallo - paese ospite - alla IX edizione della Biennale Internazionale del libro di Rio de Janeiro, dal 20 aprile al 2 maggio. Nato nel 1983 nei salotti dell'Hotel Copacabana Palace, questo evento è diventato il più importante avvenimento editoriale del Brasile e anche un evento letterario che avvicina, durante undici giorni, autori e lettori attraverso la promozione di incontri e dibattiti[164].

Interrogato nell'occasione dal giornalista Bernardo Carvalho - che all'intervista pone il titolo divertente di "Domani il Portogallo invade Rio" - Tolentino parla in questi termini della poesia portoghese contemporanea:

> Há um tom de melancolia que dá conta de um desconforto interior muito grande. Outro dia, um jovem poeta me disse que os versos dele eram mais católicos do que os meus, porque eu nunca falava de Deus. O que eu trago à poesia portuguesa é isso: esse sentido da falta. (...) Quando a poesia consegue se libertar da expressão de um "pathos" circunstancial e se torna uma linguagem da denúncia, da procura, torna-se uma das coisas mais interessantes da cultura portuguesa hoje.[165]

Il suo nome farà parte della *Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama*[166] che riunisce esponenti consacrati e giovani della lirica lusitana e che è presentata in occasione della Biennale:

> A Lacerda Editores lança na Bienal do Rio a antologia *Panorama da Moderna Poesia Portuguesa*, com organização de Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno, reunindo 72 poetas, desde consagrados como Jorge de Sena e Nuno Júdice até os mais jovens, como Fernando Pinto do Amaral e José Tolentino Mendonça.

[164] La Biennale, attualmente istallata nei 55 mila metri quadri dello spazio Riocentro nella Barra da Tijuca è promosso congiuntamente tra il Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Snel) e gli espositori: cf. http://www.bienaldolivro.com.br/ (ultima visualizzazione 30.03.2015).

[165] «Esiste un tono di malinconia che trasmette uno sconforto interiore molto grande. L'altro giorno, un giovane poeta mi ha detto che i suoi versi sono più cattolici dei miei, perché io non parlo mai di Dio. Quello che io porto alla poesia portoghese è proprio questo: questo senso di mancanza. (...) Quando la poesia riesce a liberarsi dell'espressione di un "pathos" circostanziale e diventa un linguaggio della denuncia, della ricerca, diventa una delle cose più interessanti della cultura portoghese di oggi.» B. Carvalho, *Portugal invade o Rio amanhã*, "Folha de São Paulo", 19 aprile 1999.

[166] A. da Costa e Silva e A. Bueno (org. e introd.), *Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999.

> A tomar pelo que dizem os jovens poetas portugueses sobre si mesmos, o conceito de pós-moderno, hoje já tão surrado, continua encantando boa parte da literatura em Portugal.
> A nova poesia portuguesa é, com algumas exceções, uma reação à radicalidade dos experimentalismos modernos, em nome de uma maior inteligibilidade e lirismo. O que, do exterior, para os mais céticos, pode parecer um "revival" do neoclassicismo. (...)
> Para essa nova geração, o "pós-modernismo" passa a ser, assim, menos uma rutura com o passado dos modernistas do que uma possibilidade de incorporar todas as tradições.[167]

I.VII.II Teixeira de Pascoaes

L'anno successivo a Rio de Janeiro, Tolentino cura la riedizione di *O pobre tolo: prosa e poesia*[168], un testo scritto nel 1923 e rimaneggiato sette anni più tardi da Teixeira de Pascoaes (1877-1952), uno dei massimi rappresentanti di un movimento letterario portoghese conosciuto come "Saudosismo" - e che diventerà un riferimento importante nell'universo del poeta. Sono sue queste parole nella presentazione del volume:

> Talvez a maior grandeza desta obra esteja na soberana solidão com que nos olha. Indiferente às convenções, escandalosamente distante daquilo que no seu tempo (e no nosso) era a civilização e a literatura. *O Pobre Tolo* é uma figura de fronteira na paisagem mental do século português. Uma figura seminal, nocturna, uma negríssima substância insone, ("íntimo incêndio de escuras flamas", como algures se diz), uma conversa de mortos, arbitrária, irónica, fragmentária. Raras vezes se viu texto assim na nossa tradição literária. (...)
> Este texto sonâmbulo, uma espécie de meditação sobre que palavra poderia ser dita depois do fim das palavras, é ainda um "quase ver". Mas, como atesta Pascoaes, "o quase é o bastante para inundar de trevas a paisagem". Que trevas tão luminosas, quero dizer.[169]

La pubblicazione di questo libro, fatta dalla casa editrice Assírio & Alvim, anticipa di due anni le varie edizioni che lo stesso editore farà per ricordare il cinquantenario della scomparsa di

[167] «La "Lacerda Editores" lancia nella Biennale di Rio l'antologia *Panorama da Moderna Poesia Portuguesa*, con organizzazione di Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno, riunendo 72 poeti, dai consacrati Jorge de Sena e Nuno Júdice, fino ai più giovani, come Fernando Pinto do Amaral e José Tolentino Mendonça. Prendendo ciò che dicono i giovani poeti su se stessi, il concetto di post-moderno, già oggi così sussurrato, continua ad incantare parte importante della letteratura in Portogallo. La nuova poesia è, con qualche eccezione, una reazione alla radicalità degli sperimentalismi moderni, in nome di una più grande intelligibilità e lirismo. Quello che, dall'esterno, ai più scettici, può sembrare un "revival" del neoclassicismo. (...) Per questa nuova generazione, il "post-modernismo" diventa, così, meno una rottura col passato dei modernisti, che una possibilità di incorporare tutte le tradizioni.» B. Carvalho, *Antologia reúne poetas jovens e consagrados*, "Folha de São Paulo", 19 aprile 1999.

[168] Teixeira de Pascoaes, *O pobre tolo* cit.

[169] «Forse la maggiore grandezza di questa opera risiede nella sovrana solitudine con cui ci guarda. Indifferente alle convenzioni, scandalosamente distante di ciò che al suo tempo (e nel nostro) era la civiltà e la letteratura. *O Pobre Tolo* è una figura di frontiera nel paesaggio mentale del secolo portoghese. Una figura seminale, notturna, una nerissima sostanza insonne, ("intimo incendio di scure fiamme", come si dice da qualche parte), una conversazione di morti, arbitraria, ironica, frammentaria. Rare volte si è visto un testo così nella nostra tradizione letteraria. (...) Questo testo sonnambulo, una specie di meditazione su quali parole avrebbero potuto essere dette dopo la fine delle parole, è ancora un "quasi vedere". Ma, come attesta Pascoaes, "il quasi è l'abbastanza per inondare di tenebre il paesaggio". Che tenebre luminose, voglio dire.» J.T. Mendonça, prefazione, *Ibidem*.

Teixeira de Pascoais - un libro di disegni dello scrittore con uno studio dello storico dell'arte Bernardo Pinto de Almeida, un saggio di António Mega Ferreira sui personaggi e l'immaginario di Pascoaes, *Anjos e Fantasmas* e i volumi *Londres, Cânticos Indecisos* e *São Paulo*. Proprio sulla visione che Pascoaes ha della figura del santo di Tarso, Tolentino scriverà più tardi:

> O mais interessante para Pascoaes era o «espectro», o «fantasma», o «floco de neve e labareda», o «vulto mal delineado na penumbra», o «animal apaixonado», o «anjo», o «faminto de Deus». Era verificar, ao modo de Jerónimo que não tirava os olhos da caveira, como «o esqueleto emagrecido» de um Homem «é transtornado, de súbito, por íntimas energias imprevistas». Era explorar num indivíduo, suficientemente batido por ventos contraditórios, tombado do cavalo do seu próprio destino, cego pela revelação da Graça depois da cegueira de um crime, as grandes e únicas fronteiras simbólicas do Ser Humano. Não digo que Paulo de Tarso tenha constituído um simples pretexto, ainda que sublime, para este ensaio fulgurante sobre a condição humana. Digo que Pascoaes perseguiu no apóstolo dos gentios aquilo que nele poderia ser universal: retirou-o desse lugar de exclusão onde o mundo moderno fixou o fenómeno religioso, chamou a São Paulo, não apóstolo, mas poeta («o maior poeta»), mediu-o com Homero e com os sacros poetas da Hélade, colocou-o como «trágico intérprete da Vida» , à maneira de Lucrécio ou Virgílio, Dante ou Shakespeare, quis ler tudo, mesmo os seus achaques, como um dispositivo criador que se manifestou também em Dostoievski e, doutra maneira, em Byron. Mas sem que este impulso analógico vise entronizar Paulo numa academia literária. Pascoaes não aborda literariamente nem a sua figura, nem os seus escritos, que avizinhou, primeiro, ao «livro dos que não sabem ler» e, depois, a essa obra escatológica, a obra universal por excelência, que é «o livro da Vida». Recolhe uma certa unanimidade a observação que mais do que vidas de santos, mais do que a biografia de São Paulo, Pascoaes foi escrevendo a biografia de si mesmo.[170]

Nello stesso articolo, Tolentino non soltanto colloca Pascoaes nel posto che merita nella storia della letteratura portoghese, ma soprattutto, parlando della riscoperta dell'irrazionale e del suo riportarlo nella cultura del suo tempo, fatta dal Pascoaes, l'autore di *Baldios* svela, probabilmente senza volerlo fare, i punti di contatto tra le loro opere. Sembra scrivere di sé, quando scrive sul poeta del *Saudosismo*:

---

[170] J.T. Mendonça, *A dança divina da poesia*, "Ecclesia", 05 gennaio 2007 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/a-danca-divina-da-poesia/ (ultima visualizzazione 26.05.2014) : «Il più interessante per Pascoaes era lo «spettro», il «fantasma», il» «fiocco di neve e fiamma», il «volto impreciso nella penombra», «l'animale appassionato», «l'angelo», il «famelico di Dio». Era verificare, come Girolamo che non toglieva gli occhi dal teschio, come lo «scheletro dimagrito» di un Uomo «è frastornato, da subito, da intime energie impreviste». Era esplorare, in un individuo, sufficientemente fustigato da venti contradditori, caduto dal cavallo del suo stesso destino, ceco per la rivelazione della Grazia dopo la cecità di un crimine, le grandi e uniche frontiere simboliche dell'Essere Umano. Non dico che Paolo di Tarso abbia costituito un semplice pretesto, anche se sublime, per questo saggio folgorante sulla condizione umana. Dico che Pascoaes ha perseguito nell'apostolo dei gentili quello che in lui potrebbe essere universale: l'ha ritirato da quel luogo di esclusione dove il mondo moderno ha fissato il fenomeno religioso, chiamò San Paolo non apostolo, ma poeta («il più grande poeta»), l'ha misurato con Omero e con i sacri poeti della Grecia, l'ha collocato come «tragico interprete della vita», alla maniera di Lucrezio o Virgilio, Dante o Shakespeare, ha voluto leggere tutto, anche i suoi acciacchi, come un dispositivo creatore che si manifestò anche in Dostoievski e, in altro modo, in Byron. Ma senza che tale impulso analogico voglia intronare Paolo in un'accademia letteraria. Pascoais non giunge letterariamente né la sua figura, né i suoi scritti, che avvicinò, prima, al «libro di chi non sapeva leggere» e, dopo, a quell'opera escatologica, l'opera universale per eccellenza, che è «il libro della Vita». Raccoglie una certa unanimità l'osservazione che più che le vite dei santi, più che la biografia di San Paolo, Pascoaes ha scritto la biografia di se stesso.»

> Pascoaes apontara, com a sua obra poética, um tremeluzente norte à poesia portuguesa, que fora, no século anterior, substancialmente clássica e com ele entrou, «com passo decidido, na pura linha romântica do irracional». E o irracional é a paisagem onde o sagrado reflorescerá como categoria necessária. O conhecimento mítico-poético e o conhecimento religioso que a Modernidade colocou sob suspeita, considerando-os sombras da razão, regressam como uma arte inexplorada. Entre sentimento e mistério, entre nítido e indeterminado alumiam-se afinidades («Deus é, em nós, como uma lembrança», há de escrever Pascoaes. «A atitude divina é anti-racional»). Busca-se numa experiência originária aquilo que as estratégias do pensar deixam em silêncio e que vem guardado na linguagem densa dos símbolos.[171]

I.VII.III 2001

Il tanto atteso anno 2001, il primo anno del III millennio e del XXI secolo dell'Era cristiana, è stato per Tolentino un anno importante, come poeta ma anche come traduttore. Come poeta ha pubblicato il suo quinto libro di versi[172] e ha visto alcune delle sue poesie pubblicate nel *Poemário* Assírio & Alvim. Sempre in collaborazione con la stessa casa editrice ha partecipato ad un grande progetto editoriale, l'ultimo della vita di Manuel Hermínio Monteiro (1951- 2001), il direttore, dal 1983, della Assírio & Alvim.

Il grande progetto è l'antologia *Rosa do Mundo. 2001 Poemas para o Futuro*, che riunisce in circa di 2000 pagine, 2001 poesie di tutto il mondo e di tutte le epoche. Tolentino è uno dei principali collaboratori[173] responsabile per la traduzione dei testi biblici:

> Deriva de um vasto trabalho coletivo de mais de uma centena de intervenientes que, ultrapassando um ano de trabalho, conseguiram reunir muita da mais bela poesia do mundo. *Rosa do Mundo — 2001 Poemas para o Futuro* mostra-nos que em todos os tempos e por toda

[171] *Ibidem:* «Pascoaes ha indicato, con la sua opera poetica, un tremolante nord per la poesia portoghese, che era stata, nel secolo precedente, sostanzialmente classica e grazie a lui è entrata, «con passo deciso, nella pura linea romantica dell'irrazionale». E l'irrazionale è il paesaggio dove il sacro rifiorirà come categoria necessaria. La conoscenza mitico-poetica e la conoscenza religiosa che la Modernità ha collocato sotto sospetto, considerandole ombre della ragione, sono tornate come un'arte inesplorata. Tra sentimento e mistero, tra nitido e indeterminato si fa luce sulle affinità («Dio è, in noi, come un ricordo» scriverà Pascoaes. «L'atteggiamento divino è anti-razionale»). Si cerca in una esperienza originaria quello che le strategie del pensare lasciano in silenzio e che è conservato nel linguaggio denso dei simboli.»

[172] J.T. Mendonça, *De igual para igual*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

[173] Tra le principali collaborazioni: Adalberto Alves (poesia araba contemporanea), Ana Paula Guimarães (poesia portoghese di tradizione orale), Cecília Rego Pinheiro (poesia inglese) Doina Zugravescu (poesia araba pre-classica e classica, rumena e turca), Ernesto Rodrigues (poesia ungherese), Ernesto Sampaio (poesia italiana), Filipe Jarro (poesia francese), Gil de Carvalho (poesia cinese), Halima Naimova (poesia persiana), Irene Freire Nunes (poesia provenzale), João Barrento (poesia di lingua tedesca), Jorge Henrique Bastos (poesia brasiliana e latino-americana), José Alberto Oliveira (poesia nord-americana), José Bento (poesia di lingua spagnola), José Domingos Morais (poesia della cultura celtica), Manuel Hermínio Monteiro (poesia portoghese), Manuel João Magalhães (cosmogonie), Maria Aliete Galhoz (Canzioniere e Romanziere portoghese), Maria Helena da Rocha Pereira (classici greci e latini), Nina Guerra e Filipe Guerra (poesia russa), Stephen Reckert (poesia giapponese), Teresa Amado (poesia galaico-portoghese.)

> a parte sempre palpitou a energia poderosa da mais pura emoção humana que hoje podemos experimentar nestas duas mil e uma pétalas que formam esta *Rosa do Mundo*.[174]

Uscita nel maggio del 2001 per i tipi della Assírio & Alvim, *Rosa do Mundo — 2001 Poemas para o Futuro* è un progetto realizzato con il contributo del Comune della città di Porto, in quell'anno capitale europea della cultura insieme a Rotterdam. Col nome di *Porto 2001,* l'iniziativa che stimolò questa pubblicazione comprendeva anche una ricca programmazione di teatro, musica, danza, arti figurative e architettura, circo, teatro di burattini, opera, scienza e anche un forte investimento nel recupero dello spazio pubblico della città, come la costruzione dell'emblematica "Casa da Música" dell'architetto Rem Koolhaas.

In questo stesso anno, sempre per la casa editrice Assírio & Alvim, Tolentino è invitato a scrivere la prefazione per il libro *Três Vezes Deus*, una raccolta di poesia che riunisce gli autori Ana Marques Gastão[175] (n.1962) - prima parte, dal titolo "Silêncio de Deus" - António Rego Chaves (n.1939)- autore di "A morte de Deus" - e Armando Silva Carvalho[176] (n. 1938) - che, in contrapposizione alla prima raccolta, offre il "Barulho de Deus" ("il rumore di Dio"). Ecco quanto scrive Manuel António Ribeiro a riguardo di questa edizione:

> Prefaciado por José Tolentino Mendonça, *Três Vezes Deus* é um pequeno livro que reúne composições de três poetas. São vozes distantes que transportam para o interior dos versos o problema de Deus, não com formulações categóricas mas como quem balbucia procuras, sem se esquivar aos incómodos inerentes à equação deste insondável mistério. Cada autor preenche uma parte do livro com uma selecção de poemas, tantos quantos as letras do alfabeto. Essa contagem, cujo arrumo artificial não será inocente, sugere o ressumar dos versículos do Apocalipse que nos apresentam Cristo como o "alfa" e o "ómega".[177]

[174] In http://assirioealvim.blogspot.it/2008/06/feira-do-livro-livros-do-dia_04.html (ultima visualizzazione 30.03.2015): «Deriva da un vasto lavoro collettivo di più di un centinaio di intervenenti che, vincendo un anno di lavoro, sono riuscita a riunire gran parte della più bella poesia del mondo. *Rosa do Mundo — 2001 Poemas para o Futuro* ci fa vedere che in tutti i tempi e dappertutto ha sempre pulsato la potente energia della più pura emozione umana, che oggi possiamo provare in questi duemila e un petali che formano questa "rosa del mondo"».

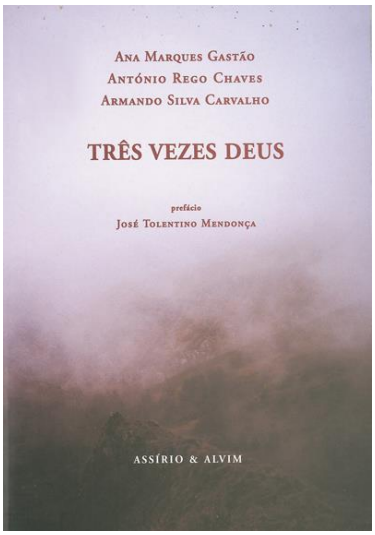
[175] Nel 2005 Ana Marques Gastão e José Tolentino Mendonça saranno entrambi distinti con il premio P.E.N. Clube Português con l'appoggio dell'Istituto Portoghese del Libro e delle Biblioteche: Lei nella categoria "poesia" con l'opera *Nós/Nudos* e Tolentino nella categoria "saggio" con *A construção de Jesus*.

[176] Armando Silva Carvalho è - insieme a Vitorino Nemésio, Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fernando Echevarría, José Bento, Ruy Belo, Cristovam Pavia, Pedro Tamen, Carlos Poças Falcão, Adília Lopes e Daniel Faria - presente nella recentissima antologia poetica curata da José Tolentino Mendonça e Pedro Mexia, *Verbo. Deus como interrogação na poesia portuguesa* (Assírio & Alvim, 2014). È stato, inoltre, con il suo *Anthero, Areia & Água*, finalista Assírio & Alvim del Prémio Literário Casino da Póvoa/ Correntes d'Escritas nel 2011, inisieme a Tolentino - con *O Viajante Sem Sono*.

[177] «Prefazionato da José Tolentino Mendonça, *Três Vezes Deus* è un piccolo libro che riunisce composizioni di tre poeti. Sono voci distanti che trasportano verso l'interiore dei versi il problema di Dio, non con formulazioni categoriche, ma come chi bisbiglia domande, senza evitare i problemi inerenti all'equazione di questo insondabile mistero. Ogni autore riempie una parte del libro con una selezione di poemi, tanti quanti le lettere dell'alfabeto. Tale conteggio, la cui artificiale sistemazione non sarà innocente, suggerisce il trapelare dei versetti dell'Apocalisse che ci presentano Cristo come l'alfa e l'omega.» M.A. Ribeiro, *Leitura: Três vezes Deus,* "Viragem", nº 58, gennaio-aprile 2008.

Le parole che Tolentino dedica ai tre poeti sembrano considerazioni alla sua poetica:

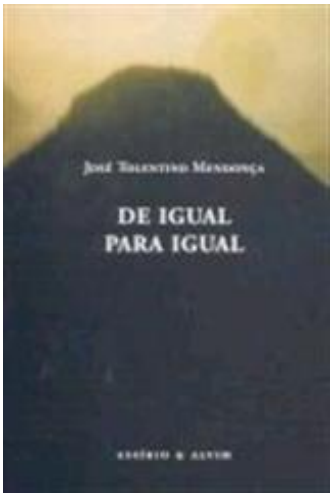
> «Abrimos o livro *Três vezes Deus*, de Ana Marques Gastão, António Rego Chaves e Armando Silva Carvalho. É um corpo estranho e fascinante que chega à poesia portuguesa. Um contrabando de silêncio exercido à sombra dos nomes. Uma ardência voraz. Uma deflagração que nos deixa em perigo. Este *Três vezes Deus*, se a alguma família espiritual se liga, é à do inconformado Job, que de solidão em solidão enfrenta o Inominável, e à de Jacob quando, na travessia de uma nocturna fronteira, é ferido em luta mortal com o Anjo ou à de Cristo que, no silêncio insuportável do horto, sua o sangue do abandono de que não estão isentos nem os filhos de Deus.»[178]

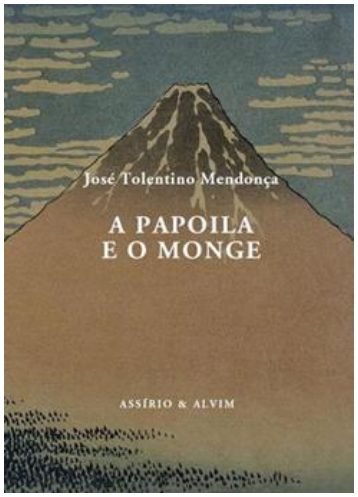


8. Copertina di T*rês vezes Deus*.

[178] J.T. Mendonça, *Prefácio* in *Três vezes Deus* / Ana Marques Gastão, António Rego Chaves, Armando Silva Carvalho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001: «Apriamo il libro *Três vezes Deus*, di Ana Marques Gastão, António Rego Chaves e Armando Silva Carvalho. È un corpo strano e affascinante che arriva alla poesia portoghese. Un contrabbando di silenzio esercitato all'ombra dei nomi. Un ardore vorace. Una deflagrazione che ci lascia in pericolo. Questo *Três vezes Deus*, si è collegato a qualche famiglia spirituale, lo è a quella del anticonformista Giobbe, che di solitudine in solitudine affronta l'Innominabile, e a quella di Giacobbe quando, nella traversata di una notturna frontiera, è ferito in lotta mortale con l'Angelo o a quella di Cristo che, nel silenzio insopportabile dell'orto, suda il sangue dell'abbandono di cui non sono dispensati nemmeno i figli di Dio.»

I.VIII *De igual para igual*





9. Ilda David', copertina di *De igual para igual*; parallelo con la copertina di *A Papoila e o Monge*.

Ad aprire la quinta raccolta pubblicata da José Tolentino Mendonça[179], di nuovo una polaroid di Ilda David'. L'artista della «imensidão flagrante dos contrastes»[180] sembra, in effetti, avanzare nel territorio di questa tecnica fotografica dalla particolarissima flessibilità espressiva, che per quasi settant'anni ha rappresentato per milioni di persone un modo istantaneo per documentare la realtà e i ricordi, e le cui possibilità artistiche sono state sfruttate da artisti e fotografi diversi tra loro come Andy Warhol, Ansel Adams e Robert Mapplethorpe.

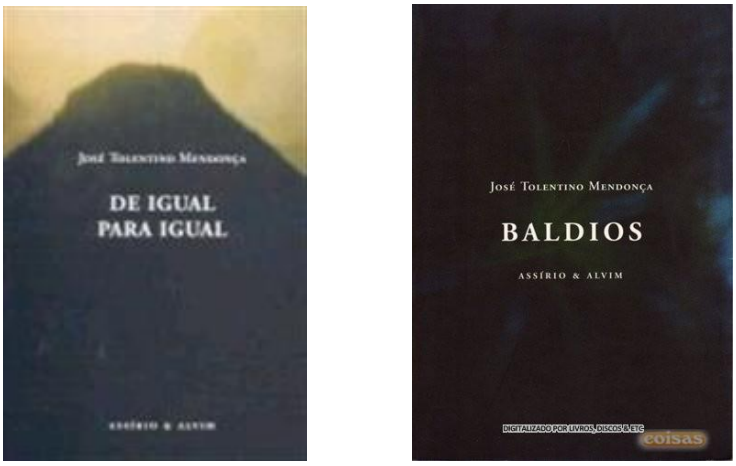
La scelta della tecnica della polaroid colloca, comunque, Ilda David' in un interessante spazio di comunicazione tra le avanguardie artistiche del XX secolo, tra pop art e arte povera, che mantiene una nostalgica dimensione onirica della fotografia ancora passibile di errori nel suo carattere artigianale, in questa epoca di produzione e postproduzione digitale. Un linguaggio, dunque, che trova una totale armonia con la poesia di Tolentino - nella sua già più volte riferita ricerca di Dio nell'incompiuto, nelle macerie, nella sua valorizzazione dello scarto del mondo.

Il "contrasto" è evidente in questa copertina: un profilo facilmente identificabile con quello del monte Fuji - interessante affiancarlo a quella che più tardi sarà la scelta di Tolentino per illustrare *A Papoila e o Monge* (Assírio & Alvim, 2013) - vulcano di 3776 metri e montagna più alta del paese, uno dei simboli del Giappone e ritenuto luogo sacro dagli shintoisti. Un profilo, si diceva, scuro, ritagliato verticalmente, in chiara lettura ascensionale, nella parte superiore del suo cono, contro un orizzonte luminoso, giallastro. Un soggetto, sia per la sua valenza simbolica e religiosa, sia per il

[179] J.T. Mendonça, *De igual* cit.
[180] "Para um desenho de Ilda David'" in J.T. Mendonça, *Baldios* cit., p. 69.

modo scelto da Ilda David' di rappresentarlo, carico di un simbolismo da mettere sicuramente in relazione con i contenuti poetici della scrittura di Tolentino, e di questa opera in particolare.

Occorre aggiungere che la copertina è senz'altro da mettersi in stretto rapporto con quella di *Baldios*, il volume pubblicato da Tolentino immediatamente prima a *De igual para igual*. Sia per il fatto che l'artista e la tecnica da lei scelta sono le stesse, sia per il fatto che le due polaroid s'identificano nella grande mole scura - che, nel secondo volume, si apre ad una macchia luminosa nella sua parte superiore, di chiara interpretazione simbolica - si tratta di una "evoluzione" e le due immagini ricordano i primi versetti della Genesi: «In principio Dio creò il cielo e la terra. La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: «Sia la luce!». E luce fu.»



10. Ilda David', copertina di *De igual para igual*;
parallelo con la copertina di *Baldios, della stessa artista*.

L'artista di Benavente sarà di nuovo chiamata in causa all'interno del volume, nella dedica che il poeta le fa del componimento "Uma floresta pintada por Ilda David'" È importante una lettura comparata tra questa poesia e quella dedicata anteriormente a Ilda David'. A cominciare dal titolo - "Para um desenho de Ilda David'" e "Uma floresta pintada por Ilda David'" - entriamo in un gioco di specchi che ci permette di vedere con più chiarezza quello che nell'arte figurativa di Ilda incide più fortemente nell'arte poetica di Tolentino. Spazio, tempo e rivelazione.

De instante para instante
identificam-se lacunas, espaços irremediáveis
distâncias:
é apenas uma parte
a experiência que fazemos
do que seja o tempo

Nesse descoberto que separa
um instante de outro
estendes o teu próprio corpo
nenhuma outra maneira
guardou o perfume da neve
sobre os muros
como se não fosse[181]

Por muito tempo se recordam
chamas, matagais, forças que tínhamos
à espera do seu regresso
mas vive-se de um momento para outro
a imensidão flagrante dos contrastes
nomes imóveis, repleto
só desejo assinala

é assim que rodo
à volta de lugares desconhecidos
nenhum corte me doeu
nunca estive sozinha

Però, innanzi tutto, da notare il parallelo andamento ritmico dei componimenti, entrambi costituiti da due strofe leggermente diverse, che iniziano con l'evocazione del tempo («De instante para instante» e «Por muito tempo») e si concludono con la visione dello spazio («à volta de lugares desconhecidos» e «estendes o teu próprio corpo (...) sobre os muros»).

«Se recordam», (si ricordano) nella poesia di *Baldios* diventa qui «identificam-se» (si identificano), stabilendo tra il ricordare e l'identificare un nesso semantico, sottolineata poi nell'enumerazione di tre elementi, oggetto di tale azione dello spirito: «lacunas, espaços irremediáveis / distâncias» e «chamas, matagais, forças que tínhamos». Interessante la presenza di *nenhum* («corte me doeu») e *nenhuma* («outra maneira»), i due indefiniti negativi che aiutano a intorbidire questa immagine, costruita sempre nel senso negativo - «como se não fosse» e «nunca estive sozinha» sono i versi finali dei due testi. Interessantissimo pure l'equivalente grafico tra i due ultimi versi delle prime strofe: «do que seja» (*o tempo*) e «só desejo» (*assinala*).

Il carattere parziale («é apenas uma parte», *De igual para igual*) che stimola il desiderio («só o desejo assinala», *Baldios*) è condizione di movimento e di immobilità, a tempi alterni («distâncias», «nomes imóveis»). Il "corte" (taglio) del primo componimento è «lacunas, espaços irremediáveis /distâncias» del secondo: la breccia tra un istante e altro dove l'artista stende il suo «stesso corpo» - e in tale identificazione, di nuovo, quel territorio affettivo comune, che aveva già presieduto alla scelta della copertina: l'incompiuto, le macerie, lo scarto del mondo.

Sono due, oltre a quello dedicato ad Ilda David', i componimenti in cui Tolentino fa esplicito riferimento alle arti figurative in questa raccolta. Esprimendo così la già riferita curiosità per il dialogo tra le arti, che lui stesso confessa in intervista a Maria Leonor Nunes:

[181] «Da istante a istante / s'identificano lacune, spazi irrimediabili / distanze: / è soltanto una parte / l'esperienza che facciamo / di quel che sia il tempo // In quello scoperto che separa / un istante dell'altro / distendi il tuo proprio corpo / nessun altro modo / ha conservato il profumo della neve / sulle mura / come se non fosse»: "Uma floresta pintada por Ilda David'" in J.T. Mendonça, *De igual* cit., p. 16.

> Acredito que a cultura é uma arte do encontro de percursos diferentes, dos que olham o mundo de outra maneira, com outros valores, mas são capazes de os partilhar. (...)
> Mas percebo que essas artes, tal como a poesia, são lugares de interrogação, lugares que preciso de habitar para ver e para ver-me. Preciso das outras artes, como de pão. Alimento-me delas e tenho uma enorme gratidão em relação aos criadores. Comove e inspira-me o modo como vejo pessoas a fazer cinema, a pintar ou a compor. É um testemunho, uma celebração da própria vida, uma forma de resistir à morte.[182]

Si tratta di "A céu aberto" - di nuovo dedicato all'autore della post-fazione del suo primo libro di poesia, João Miguel Fernandes Jorge, a chi aveva pure dedicato la poesia "Brideshead revisited" - e "Um pormenor de Piero della Francesca".

È interessante notare che "A céu aberto" - una poesia sulla mostra di Richard Serra ai Mercati Traianei - è dedicata a João Miguel Fernandes Jorge (1943). Questo poeta nato a Bombarral si è interessato - come Tolentino stesso - al dialogo tra le arti. In questo ambito ha scritto *Paisagem com Muitas Figuras* (1984), *Um Quarto Cheio de Espelhos* (1987), *António Palolo por J. M. F. J.* (1988), *O Que Resta da Manhã* (1990), *Abstract & Tartarugas* (1995) e *Obra Poética* (2000). Nella sua pagina personale si legge:

> O seu interesse por áreas artísticas como a pintura ou a escultura, e respectivos modos de fazer, levou a que, na sua obra, o exercício do olhar sobre as coisas seja também ponto de partida para muitos poemas e textos sobre a presença da arte nos espaços do individual e do colectivo contemporâneos.[183]

La poesia di cui parliamo si rifà concretamente alla mostra dello scultore minimalista e videoartista americano Richard Serra (1939), che fece parte del movimento artistico del *Process Art* e che presentò dieci sculture monumentali di ferro e acciaio negli allora appena riaperti spazi dei Mercati di Traiano a Roma, dal 6 dicembre 1999 al 5 marzo 2000[184]:

> Uno spazio espositivo incredibile e grandioso appena riaperto dopo un radicale intervento di restauro e rifunzionalizzazione al fine di realizzare in un prossimo futuro l'attesissimo Museo dei Fori Imperiali. Le opere del contemporaneo Richard Serra – nato a S. Francisco,

[182] «Credo che la cultura sia un'arte dell'incontro di percorsi diversi, di quelli che guardano il mondo in modo diverso, con altri valori, ma sono capaci di condividerli. (...) Capisco che le arti, come la poesia, sono luoghi di interrogazione, luoghi che ho bisogno di abitare per vedere e per vedermi. Ho bisogno delle altre arti, come di pane. Mi nutro di loro e ho un'immensa gratitudine nei confronti dei creatori. Mi commuove ed ispira il modo come vedo le persone fare cinema, dipingere o comporre. È una testimonianza, una celebrazione della vita stessa, una forma di resistere alla morte.» M.L. Nunes, *art.cit.*

[183] «Il suo interesse per aree artistiche come la pittura o la scultura, e rispettivi modi di fare, ha portato a che, nella sua opera, l'esercizio di guardare le cose sia anche il punto di partenza verso molti poemi e testi sulla presenza dell'arte negli spazi dell'individuo e del collettivo contemporanei.» In http://www.escritas.org/pt/biografia/joao-miguel-fernandes-jorge (ultima visualizzazione 23.04.2015).

[184] TONELLI, Massimiliano in *Exibart*, 08.01.2000: http://www.exibart.com/print/notizia.asp?IDNotizia=668&IDCategoria=61 (ultima visualizzazione 23.04.2015).

> attualmente vive e lavora a New York – invadono la Grande Aula dei Mercati e le antiche botteghe adiacenti. Sculture che sembrano in movimento, protese verso lo spazio, materiali allo stato grezzo, acciaio e piombo quasi arrugginiti perfettamente inserite negli spazi. Parallelepipedi, grandi monoliti, cilindri lunghissimi e sproporzionati che si compenetrano a vicenda. Le sculture sono tutte di dimensioni medie e denotano la tendenza dell'artista a creare opere adatte anche ai contesti urbani come testimoniano i suoi interventi in Place de la Concorde a Parigi o a Bookside a Londra.
> In questa continua contaminazione, in queste geometrie, in queste simmetrie sono i contrasti tra superfici concave e convesse ad affascinare, tra vuoti e pieni, la compenetrazione tra gli spazi sembra dare la possibilità al visitatore di entrare nelle opere le quali sembrano poste a protezione sia dello spazio espositivo – sempre splendido sia che si tratti di Mercati romani o piazze parigine – che del visitatore stesso.

"Sculture (...) protese verso lo spazio" fatte di "materiali allo stato grezzo" in "continua contaminazione (...) tra vuoti e pieni" - nella descrizione di Massimiliano Tonelli - potrebbero sembrare parole di Tolentino stesso, e certamente questo universo di contaminazione, di vuoti, di grezzo che si protende verso il cielo, è certamente anche quello della poesia tolentiniana. Eppure quello che sembra suscitare veramente l'interesse del poeta è un'altra cosa:

> Vi esta tarde no mercado de Trajano
> gatos enroscados às esculturas
> de Richard Serra
> pareciam despojos encontrados
> no mesmo mar escuro
> alheios à perda do mundo
> e também isso
>
> Não contam uma história
> diria que ninguém os chamou
> sinais uns dos outros - esculturas e gatos -
> um conhecimento descobrem
> de quanto vemos apenas[185]

Questi gatti «alheios à perda do mundo» che il poeta identifica come la perdita stessa del mondo, sono alla fine quelli che «um conhecimento descobrem / de quanto vemos apenas»[186]. Sono i gatti randagi, quelli che sono facilmente identificabili con lo scarto (nascono dal caso, vivono in mezzo all'immondizia) e che pullulano per la città, quelli che hanno alla fine la libertà di varcare ogni soglia, di abitare le rovine del passato glorioso della nostra civiltà, di avvolgersi nelle sculture dei

[185] «Ho visto questa sera ai mercati di Traiano / gatti avvolti alle sculture / di Richard Serra / parevano spoglie incontrate / nello stesso mare scuro / estranei alla perdita del mondo / e anche questo // Non raccontano una storia / anzi dirò che nessuno li ha chiamati / segni uni degli altri / scoprono una conoscenza / di ciò che appena vediamo»: J.T. Mendonça, *Poetica* cit., p.95.

[186] Qui ci sentiamo di dissentire della traduzione di Manuele Masini nell'ultimo verso: «de quanto apenas vemos», crediamo possa essere tradotto più coerentemente come «di ciò che *soltanto* vediamo».

grandi artisti del nostro tempo. Hanno loro forse una conoscenza più intima di ciò che soltanto vediamo.

Il secondo componimento ci fa dare un salto indietro nel tempo, fino al Quattrocento italiano, per ritrovare Piero di Benedetto de' Franceschi (1417-1492), matematico e esponente della seconda generazione di pittori-umanisti del Rinascimento italiano, nella cui arte si armonizzarono teologia, filosofia e i valori intellettuali e spirituali del suo tempo, tra tradizione e modernità. Una cosa che cattura immediatamente l'attenzione, sono le due forme diverse con cui Tolentino propone la poesia. Così, nella sua prima edizione, nell'uscita del volume in analisi, "Um pormenor de Piero della Francesca" è questa strofa pentastica:

> A forma de sinceridade requerida
> é a mais extrema pobreza:
> pela neve sem vincar rasto
> sempre caminhou
> aquele que busca um amor

Cinque anni più tardi, quando esce l'antologia *A noite abre meus olhos* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2006), diventa una terzina:

> Pela neve sem rasto
> caminhou
> aquele que busca um amor[187]

È interessante riflettere sui motivi che portarono Tolentino a tale cambiamento per condensazione - che farà in altre composizioni di *De igual para igual*. Forse al poeta è sembrata troppo didascalica l'introduzione, sulla sincerità associata alla povertà - alla quale aggiunse pure il termine "requerida" (richiesta), che le dà pure un tono di imperativo morale. Può essersi trattato pure di una semplice questione di fluidità, trasformando, alla maniera di un haiku - forma a cui si dedicherà più tardi in *A papoila e o monge* (2013) in modo sistematico - in una forma quasi respiratoria, quasi un mantra, il che porrebbe in evidenza un'altra cosa: la totale dissociazione con il tema richiamato nel titolo.

Piero della Francesca? Anche trattandosi di un dettaglio di un componimento del pittore aretino - a quale dipinto si riferisce il componimento? In nessuna delle opere dipinte su tavola e affreschi che fanno parte del catalogo dell'artista[188] si intravede la neve. Ecco uno dei giochi che tanto

[187] «Nella neve senza orme / ha camminato / colui che cerca un amore».
[188] Cf. O. Del Buono, *L'Opera completa di Piero della Francesca*, coll. Classici dell'Arte, Milano, Rizzoli, 1967: Madonna col Bambino, 1440 ca., Stati Uniti; Polittico della Misericordia, 1444-1465, Sansepolcro; Battesimo di Cristo, 1440-1460, Londra; San Girolamo penitente, 1450, Berlino; San Girolamo e il donatore Girolamo Amadi, 1450 ca.,

piacciono a Tolentino: attrarre l'attenzione del lettore attraverso un sistema cognitivo di memoria e associazione - Piero della Francesca è un riferimento universale e almeno le sue opere più famose, quali il *Battesimo di Cristo, la Resurrezione, la Madonna del Parto* o il *doppio ritratto dei Duchi di Urbino,* fanno parte della cultura media di qualsiasi europeo - per poi offrire qualcosa di completamente diverso: una riflessione sulla delicatezza dell'amore.

Roma e l'Italia sono fortemente presenti anche in questo volume, pubblicato in simultanea con il ritorno di José Tolentino Mendonça nella capitale italiana, in cui risiede. Tra il 2001 e il 2002 è nominato Rettore del Pontificio Collegio Portoghese, dove aveva abitato durante il suo primo soggiorno romano.

La prima poesia in cui fa riferimento a Roma in *De igual para igual* è "A rapariga de Providence". Curiosamente, nello stesso modo in cui era successo a "Um pormenor de Piero della Francesca" questa poesia appare ridotta nell'antologia *A noite abre meus olhos*. Il punto che più ci interessa su questa riduzione è che nel togliere, nella seconda versione, la prima delle strofe della composizione, Tolentino toglie anche il riferimento - e ben preciso - che faceva alla città di Roma.

La prima versione:

Talvez o contexto nos defina, como dizem
se assim for esta velha casa esguia
coberta de hera, com as janelas cerradas
na Piazza San Salvatore, em Roma
mantém tudo o que resta

um nome arde tanto
de repente todos os caminhos parecem de regresso
a vida por si mesma não se pode escutar demasiado
a vida é uma questão de tempo
um sopro ainda mais frágil

a rapariga desce à pequena praça,
compra uma flor para ter na mão
uma forma intemporal de conservar
a perfeição ou a incerteza do amor

La seconda versione:

Um nome arde tanto
de repente todos os caminhos parecem de regresso
a vida por si mesma não se pode escutar demasiado
a vida é uma questão de tempo
um sopro ainda mais frágil

a rapariga desce à pequena praça,
compra uma flor para ter na mão
uma forma intemporal de conservar
a perfeição ou a incerteza

Venezia; Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo, 1451, Rimini; Ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta, 1451-1460, Parigi; Storie della Vera Croce, 1452-1466, Arezzo; Polittico di Sant'Agostino, 1454-1469, smembrato e parzialmente disperso - di cui Sant'Agostino è oggi al Museo Nazionale d'Arte Antica a Lisbona; San Giuliano, 1454-1458, Sansepolcro; Maria Maddalena, 1460-1466, Arezzo; Battesimo di Cristo, 1455-1465, Monterchi; Resurrezione, 1450-1463, Sansepolcro; San Ludovico di Tolosa, 1460, Sansepolcro; Polittico di Sant'Antonio, 1460-1470, Perugia; Doppio ritratto dei Duchi di Urbino, 1465-1472 ca., Firenze; Pala di Brera, 1469-1474, Milano; Flagellazione di Cristo, 1470 circa, Urbino; Ercole, 1470 ca., Boston; Madonna di Senigallia, 1470-1485, Urbino; Natività, 1470-1485, Londra; Madonna col Bambino e quattro angeli, 1475-1482, Massachusetts; Ritratto di bambino, 1483 ca., Madrid.

Come si vede sono tolti nella seconda versione[189] due elementi chiave per l'interpretazione del testo come se Tolentino si fosse pentito di essere stato troppo esplicito e volesse caricare di ermetismo o ambiguità l'intenzione di questa "ragazza di Providence" - cioè, la «forma intemporal de conservar / a perfeição ou a incerteza», specificamente «do amor». In più, parlando di una ragazza originaria di una grande città degli Stati Uniti d'America - la capitale dello stato del Rhode Island, la seconda città del New England dopo Boston - e collocandola poi in una «pequena praça», crea di nuovo nel lettore quello spiazzamento a cui si accennava prima: ci è difficile immaginare una piccola piazza in cui comprare un fiore nell'immensa metropoli di Providence. Questo ritrovare l'oggetto fuori del contesto è estremamente utile per catturare l'attenzione del lettore.

Il nome che arde. La vita che è fragile. Il fiore che racchiude nella sua forma l'atemporalità - della perfezione o dell'incertezza. Attraverso la delicata figura della ragazza - nel suo scendere nella piccola piazza, nel suo tenere in mano il fiore - l'immagine stessa della vita, della sua fragilità e allo tempo stesso la sua capacità di avere, "in mano", le cose assolute, fuori dal tempo. Ma questa vita, diciamo la vita individuale, quella che è «uma questão de tempo» si contrappone alla grande vita, alla vita dell'universo, a quella che «por si mesma não se pode escutar demasiado». E questo è il motivo perché tutte le strade sembrano di "ritorno". Uno scambio tra la nostra piccola e quell'altra grande Vita.

Ma c'era un'ulteriore informazione nella prima versione:

> Talvez o contexto nos defina, como dizem
> se assim for esta velha casa esguia
> coberta de hera, com as janelas cerradas
> na Piazza San Salvatore, em Roma
> mantém tudo o que resta[190]

Il carattere circoscrivente del contesto, particolarmente interessante nel gioco che si può stabilire con il personaggio. Una ragazza trapiantata dal suo contesto naturale, la grande città dei 178.042 residenti, in una piccola Roma - non la Roma trionfante del Barocco papalino o delle grandi strutture fasciste, che la volevano mascherare da grande capitale, ma la città vecchia, la città nascosta nella intricata maglia urbana del centro, dove tra le viuzze del rione Regola troviamo la "piccola piazza" di San Salvatore in Campo, con la sua umile chiesetta e i suoi edifici settecenteschi. Tra di loro «esta velha casa esguia / coberta di hera» che chiudono sul versante meridionale il quadrilatero.

[189] «Un nome arde tanto / d'improvviso tutti i cammini sembrano di ritorno / la vita in se stessa non si può eccessivamente ascoltare / la vita è una questione di tempo / un soffio ancora più fragile // la ragazza scende alla piccola piazza / compra un fiore da portare in mano / una forma atemporale di serbare / la perfezione o l'incertezza»: J.T. Mendonça, *Poetica* cit., pp. 95 e 97.

[190] «Forse il contesto ci definisca, come dicono / se è così questa vecchia casa stretta / ricoperta di edera, con le persiane chiuse / nella Piazza San Salvatore, a Roma, / mantiene tutto ciò che resta».

A due passi della Piazza di San Salvatore c'è Campo dei Fiori - probabilmente il luogo dove una ragazza americana si sarebbe recata per acquistare dei fiori, segno di quello che è eterno. E "Campo dei Fiori" è il titolo di un altro componimento romano di questo volume, anche questo drasticamente troncato nell'antologia tolentiniana. Nella versione originale:

> Chamas por mim em Campo dei Fiori
> porque também te encanta
> a expressão ilesa da doçura
> que têm as frésias
> aquela espécie de indiferença
> que se esperaria apenas na incredulidade
> mas que nelas é terna, amável
> a luz que nos faz esquecer e encontrar
> coisas que buscámos
> meses e meses em vão
>
> Não sei que tempo duram as frésias
> a rendição de um corpo
> é sempre tão inesperada

In questo caso, la riduzione, anche se sembra più drastica - dagli originali tredici versi, ne restano gli ultimi tre - non ha tolto al componimento nessuna informazione essenziale. I due elementi fondamentali - Campo dei Fiori e fresie - rimangono, tra titolo e terzina finale, presenti nel testo:

> Não sei que tempo duram as frésias
> a rendição de um corpo
> é sempre tão inesperada[191]

Come in "A rapariga de Providence", esiste un luogo ben preciso nella città di Roma a fare da sfondo ad un'idea - un'idea che convoca i fiori come immagine. Quello che è davvero curioso è che, se il primo fiore è "uma forma intemporal de conservar / a perfeição ou a incerteza", ossia è un simbolo della eternità, il secondo è il suo contrario. La «rendição de um corpo», ossia, la morte, arriva inaspettata - così come non si può sapere la durata della vita delle fresie.

Quello che rimane al di fuori della versione definitiva, è giustamente la contrapposizione tra l'essenza peritura delle fresie e il suo aspetto eterno, l'espressione illesa:

> Mi chiami a Campo dei Fiori
> anche perché ti incanta
> l'espressione illesa della dolcezza
> che hanno le fresie
> quella specie di indifferenza

[191] «Non so quanto tempo durino le fresie / la resa di un corpo / è sempre così inattesa».

che si aspetterebbe soltanto nell'incredulità
ma che in loro è tenera, amabile
la luce che ci fa dimenticare e incontrare
cose che cercavamo
mesi e mesi invano

L'unico aspetto davvero interessante aggiunto dalla prima parte è la presenza di un tu a interloquire con il poeta, «chamas por mim». Tutto il resto della strofa si limita a riflettere sulle fresie, che in fin dei conti non sono il vero tema del componimento, e che probabilmente distrarrebbero l'attenzione del lettore. In questo caso, dunque, crediamo che la riduzione valorizzi il messaggio e anche la forma della poesia.

Italia ancora manifestamente presente nel componimento "Apontamento no Museu de Nápoles". Anche questo componimento ha un percorso genetico analogo a quello precedente. Nella prima versione in *De igual para igual*:

Tudo é inimitável:
a cabeça quase em pudor reclinada
sobre o desalento
de um inverno distante,
os cabelos abertos na incerta
direção dos ombros,
o pescoço igual a um fragmento de coluna
(é sempre tão longo caminho um fragmento),
as mãos incólumes que tornam
misterioso o fogo

E nella versione dell'antologia, tradotta in italiano e pubblicata in *Poetica Atlantica 2007:*

A cabeça quase em pudor reclinada
sobre o desalento
de um inverno distante,
os cabelos abertos na incerta
direção dos ombros,
o pescoço igual a um fragmento de coluna
(é sempre tão longo caminho um fragmento),
as mãos incólumes que tornam
misterioso o fogo[192]

Anche in questo caso, l'eliminazione del primo verso, forse troppo didascalico, libera la poesia di materia inutile, fa il testo risuonare con altra limpidezza. Sembra un discorso articolato sulla

[192] «La testa quasi pudicamente reclinata / sullo sconforto / di un inverno distante, / i capelli nell'incerta / direzione delle spalle, / il collo uguale a un frammento di colonna / (è sempre lungo cammino un frammento), / le mani incolumi rendono / misterioso il fuoco»: J.T. Mendonça, *Poetica* cit., p.97.

bellezza di una figura incontrata in un museo a Napoli e, da subito, non sappiamo dire se si tratta di un pezzo archeologico - espressioni come *distante*, *fragmento de coluna* e *misterioso o fogo*, inducono il lettore a focalizzare, immediatamente, la descrizione con la scultorea bellezza di un marmo antico. Però nulla ci dice che si tratta di un marmo e non di un essere in carne ed ossa trovato a Napoli, in un suo museo o nella città-museo partenopea, la cui bellezza arriva a rievocare un vocabolario antico.

La mente va al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, uno dei primi costituiti in Europa, con la sua splendida collezione di oltre tremila oggetti esposti, tra i quali spiccano i marmi Farnese apportati dalla dinastia regnante dei Borbone, suoi fondatori. La generica descrizione della testa pudicamente chinata, capelli e spalle, il collo e le «mani incolumi», può applicarsi a statue tanto diverse quanto la Venere Callipigia o l'Ercole Farnese. Ma sarà necessario riconoscere il marmo?

11. Dalla collezione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli:
Ercole Farnese e Venere Callipigia.

Quello che sembra essere il vero fulcro del componimento - e che ha a che fare con la bellezza, certamente, ma che va molto oltre alla riflessione su di essa - è il verso isolato tra parentesi nella parte finale della poesia:

(é sempre tão longo caminho um fragmento)

Corrispondendo esattamente alla parte più sostanziosa della ricerca di José Tolentino Mendonça che riguarda - come abbiamo già varie volte osservato - la valorizzazione del frammentario e dell'incompiuto. È lungo il cammino di un frammento, nel senso in cui il frammento stimola l'immaginazione dell'artista e l'anima di chi ricerca Dio nelle cose del mondo.

De igual para igual, quinta raccolta pubblicata da Tolentino, prende nome da un verso dell'ultima poesia della seconda parte del libro - anch'essa intitolata "De igual para igual". La poesia si chiama "O grito" ed è passibile di una interessante lettura all'interno della poetica tolentiniana:

> A beleza nunca é clara
> no modo em que se aproxima
> Somos com certas coisas
> um mundo ainda terrível
> incapaz de explicações
> sem nenhuma das certezas
> mesmo aquelas, ínfimas, que sustentam
> uma palavra, um olhar ou um grito
>
> Só nos resta a maneira
> mais pura:
> de igual para igual
> tão desconhecidos[193]

Inspiegabilmente, ci sembra, questo "urlo" non è mai stato tradotto in italiano. E diciamo inspiegabilmente per vari motivi - essendo il primo che in esso si trova una buona definizione di quello che si può considerare la macchina e la meccanica poetica tolentiniana. Non nel titolo che, similmente ad altri componimenti poetici di Tolentino, sembra essere scelto quasi a caso, una parola sonora dal contenuto esplicito o evocativo della poesia - ma nel modo in cui dichiara l'avvicinamento del poeta alla bellezza. E poi nell'uso specifico della parola "puro".

Ma cominciando dall'avvicinamento alla bellezza - tale processo è, innanzitutto, ambiguo: la costruzione del verbo avvicinare non ci fa capire chiaramente se si tratta di un movimento che l'io poetico subisce passivamente o se invece si tratta di una ricerca voluta dal soggetto, un suo movimento di approssimazione. Il poeta si include in "un mondo" fatto di "certe cose" definito, negativamente, come spazio del dubbio e di ogni incertezza, un mondo incapace di giustificare perfino le cose più piccole - messe in questo ordine: parola, sguardo, urlo.

Non è dichiarato se la scala di valori è costruita in ordine crescente o decrescente, ma certamente il valore simbolico di ognuno di questi tre sostantivi deve essere mediato dalla parola sguardo. Parola e urlo escono dalla bocca, espressione di un sentire e di un pensare del poeta, mentre lo sguardo compie il movimento inverso - è il mondo che entra nel mondo del soggetto, e entra dal canale spesso privilegiato da Tolentino: la visione. Un mondo, dicevamo, incapace di giustificare sia

[193] «La bellezza non è mai chiara / nel modo in cui si avvicina / Siamo con certe cose / un mondo ancora terribile / incapace di spiegazioni / senza nessuna delle certezze / anche quelle, infime, che sostengono / una parola, uno sguardo o un urlo // Ci resta soltanto il modo / più puro: / da uguale a uguale / tanto sconosciuti»: "O grito" in J.T. Mendonça, *De igual* cit., p. 39.

le cose che il poeta riceve dal mondo, sia quelle altre cose che vorrebbe esprimere in modo costruito - la parola - o invece in modo assolutamente istintivo e organico.

La risoluzione di questo problema è enunciata nella seconda strofa della poesia: come una fratellanza con lo sconosciuto, un mettersi alla pari con l'insondabile, l'indecifrabile, "de igual para igual". Nel mistero del cosmo, della vita - nel mistero di Dio - s'include l'uomo e il poeta e solo tentennando, facendo piccoli passi, abbassando lo sguardo all'altezza delle cose più infime, si potrà forse trovare il senso per ogni cosa. E così, Tolentino svela un po' il suo laboratorio poetico: accettazione dell'incertezza o di una fortuita illuminazione sulla bellezza - sulla vita - e quel "modo più puro", forse l'unico possibile, che è la ricerca di un accordo intimo (la solidarietà, la compassione, l'intesa profonda) con ogni cosa, anche con le cose più piccole.

E niente di più pasoliniano di tale accordo - lezione che il poeta rivendica ogni volta con orgoglio. La modernità dell'opera di Tolentino vive anche di questa genealogia delle grandi scoperte umane del XX secolo, affidate non più ai navigatori dei mari o dello spazio siderale, ma agli artisti - ai poeti, ai pittori, ai musicisti - e agli intellettuali - ai teologi, ai teorici - che (indagando questi, creando quelli) sono stati capaci di arrivare, attraverso processo intuitivo e quasi miracoloso, ad una conoscenza, per quanto necessariamente parziale, della vita. In questo mondo ancora "terribile", come ci scrive, senza certezze ne' spiegazioni.

Manca dire, però, che questa versione è la seconda, pubblicata su *A noite abre os meus olhos*. Ancora una volta il poeta ha operato una depurazione della forma che originariamente aveva dato a "O grito". Ecco la poesia nella sua prima versione:

> Dos dias, sim, mas das noites
> quem pergunta pelo nome
> essas flores selvagens
> (seriam flores?)
> trazidas pelo teu assobio
>
> A beleza nunca é clara
> no modo em que se aproxima
> Somos com certas coisas
> um mundo ainda terrível
> incapaz de explicações
> sem nenhuma das certezas
> mesmo aquelas, ínfimas, que sustentam
> uma palavra, um olhar ou um grito
>
> Só nos resta a maneira
> mais pura:
> de igual para igual
> tão desconhecidos

Di nuovo, la riduzione risulta nella perdita di un interlocutore - il *tu* di «teu assobio» - che è però recuperato nel *noi* su cui tutto il componimento nella versione definitiva è costruito: «somos», «só nos resta». In più, la prima strofa sembra collocare nella notte l'urlo e la domanda della bellezza: «das noites / quem pergunta pelo nome». La sua riduzione è dunque simbolica e rende più aperta tale domanda, non confinandola ad un territorio notturno[194].

L'autore della postfazione di *De igual para igual* è uno dei poeti più apprezzati da Tolentino: Eugénio de Andrade (1923-2005), spesso riferito dal poeta come uno degli scrittori decisivi per la sua formazione letteraria giovanile. Ad Andrade Tolentino dedicherà *A Estrada Branca*, il volume di poesia successivo a *De igual para igual*, apparso pochi mesi prima della morte del poeta. A lui, Tolentino ha dedicato anche alcuni lavori accademici[195], ricordandolo recentemente in questi termini[196]:

> (Tolentino de Mendonça) Elogiou em Eugénio de Andrade o pertinaz esforço de rigor, que elevava os seus poemas até à vizinhança da perfeição. Concordou que a sensualidade ciciada na sua poesia sugere uma ressonância que vai para lá do corpo e lembrou que, não obstante assumir um pessoal anticlericalismo, o poeta ocidental que Eugénio de Andrade mais admirava era S. João da Cruz. Revelou que o autor de Os Sulcos da Sede gostava muito da oração «Nunc dimittis» do velho Simeão, relatada no Evangelho, e que o derradeiro verso («Não sabemos sequer se tens nome») do poema «O inonimado», de que ele mais falava nos últimos anos, representava o seu lugar possível para dizer Deus.[197]

Il titolo della postfazione di Eugénio de Andrade é "Tão perto do coração" (*così vicino al cuore*) e annuncia un testo dalla natura affettiva - che si rivela fin dalle prime righe, in cui l'ormai anziano poeta ricorda i suoi primi incontri con la parola poetica, da quelli infantili, all'età di sei anni,

[194] Curiosità: questo poema è stato dedicato al politico portoghese Miguel Portas (morto il 24 aprile dello stesso anno), dal giurista e politico Paulo Rangel, alla fine di un articolo di opinione nella sua rubrica "O ruído de fundo" (in "Público", 01.05.2012) sulle celebrazioni della Rivoluzione del 25 aprile.

[195] Di recente, José Tolentino Mendonça è stato il relatore della tesi finale del master integrato in Teologia (1º grado canonico) di Ricardo Álvaro Aguiar Ribeiro, presso la Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese (nucleo di Porto). Il titolo era *O Inominável Silêncio: Uma audição teológica da poesia de Eugénio de Andrade* (2012).

[196] Nonostante non essere stato scelto come uno dei tredici poeti presenti nell'antologia *Verbo - Deus Como Interrogação Na Poesia Portuguesa* organizzata questo anno da Tolentino, è stato citato tra gli autori nella cui opera è presente il rapporto con Dio: «Não existia uma recolha de poesia religiosa, sendo "a relação com Deus essencial na poesia portuguesa do século XX", diz. Vêm à cabeça os exemplos evidentes, acrescenta o antologista (Pedro Mexia), de Ruy Belo, Sophia de Mello Breyner ou Eugénio de Andrade, e surge a pergunta: o que foi escrito para além das suas obras e do seu tempo? Nesta antologia, apenas Carlos Poças Falcão, Adília Lopes e Daniel Faria nasceram na segunda metade do século XX. Com movimentos como o surrealista, a Poesia 61 ou a poesia experimental houve um desinteresse por esta questão.» C. Moura, *Deus ainda é uma questão e merece uma antologia e um festival de poesia*, "Público", 11 luglio 2014.

[197] «(Tolentino Mendonça) Ha elogiato in Eugénio de Andrade il pertinace sforzo di rigore, che elevava i suoi poemi fino alla vicinanza della perfezione. Ha concordato che la sensualità sussurrata nella sua poesia suggerisce una risonanza che va al di là del corpo e ha ricordato che, nonostante assumesse un personale anticlericalismo, il poeta occidentale che Eugénio de Andrade più ammirava era San Giovanni della Croce. Ha rivelato che l'autore di *Os Sulcos da Sede* amava la preghiera «Nunc dimittis» del vecchio Simeone, raccontata nel Vangelo, e che l'ultimo verso («Non sappiamo neanche se hai nome») del poema «O inominado», di cui lui parlava spesso negli ultimi anni, rappresentava il suo luogo possibile per dire Dio.» M.A. Ribeiro, *Um fim de semana com Eugénio de Andrade e Tolentino Mendonça*, "Voz Portucalense", 29 gennaio 2014.

fino ai più significativi dell'adolescenza, con Vitorino Nemésio, Federico García Lorca e Camilo Pessanha:

> Na verdade, em todos estes poemas eu não encontrava apenas o poema, encontrava também o poeta. Nenhuma leitura posterior poderia vir a causar-me idêntico deslumbramento. Porque com os poetas que me fascinaram era também o específico da sua linguagem poética, o seu ser poeta, único, irrepetível, que me chegava. Daí a sua aura, que se manteve durante tantos anos, e dura ainda. Todo o Nemésio, todo o Lorca, todo o Pessanha estavam naqueles poemas. (...) Qualquer coisa de semelhante me aconteceu com um poema de José Tolentino Mendonça.[198]

Il poeta comincia col ricordare il suo primo incontro con la poesia di Tolentino, avvenuto attraverso un articolo del professore e saggista Eduardo do Prado Coelho (1944-2007) apparso nel supplemento letterario del giornale *Público*[199]. In occasione della pubblicazione del libro *A que distância deixaste o coração,* Prado Coelho citava il poeta di Madeira come uno degli «autori più giovani che prolungano senza difficoltà il livello di qualità a cui le precedenti generazioni ci avevano abituato" e esemplifica riportando gli ultimi versi di "A presença mais pura":

> ouve o que diz a mulher vestida de sol
> quando caminha no cimo das árvores
> «a que distância deixaste
> o coração?»[200]

A Eugénio di Andrade, tali versi hanno evocato la donna "benignamente d'umiltà vestuta" del capitolo XXVI della *Vita Nuova* di Dante. Ma non solo: la poesia di Tolentino sembra fatta senza sforzo, anche se si sa che tutta l'arte è «il contrario della *spontaneità* che sembra»[201]. Poi, esiste addirittura un'identificazione tra la sua stessa opera poetica e quella tolentiniana, quando scrive:

> Esta é uma poesia que prefere a pobreza ao luxo, a simplicidade à complicação, que sinto muito perto de mim e da minha estética (se é que tenho alguma...)[202]

---

[198] «In verità, in tutti questi poemi io non trovavo soltanto il poema, incontravo pure il poeta. Nessuna lettura posteriore avrebbe potuto causarmi identico fascino. Perché insieme ai poeti che mi hanno affascinato, c'era anche lo specifico del suo linguaggio poetico, del suo essere poeta, unico, irripetibile, che mi arrivava. Ecco perché la loro aura, che si è mantenuta per tanti anni e dura ancora. Tutto Nemésio, tutto Lorca, tutto Pessanha erano in quei poemi. (...) Qualcosa di simile mi è successo con un poema di José Tolentino Mendonça.» E. de Andrade, *Tão próximo do coração* in *J.T. Mendonça, De igual cit.*, p. 56

[199] «Julgo que não é inexacto afirmarmos que a poesia portuguesa tem dado a conhecer regularmente autores mais jovens que prolongam sem dificuldade o nível de qualidade a que anteriores gerações nos haviam habituado. Um deles é simultaneamente um ensaísta e crítico, um tradutor e um poeta notável: José Tolentino Mendonça.» E. do Prado Coelho, *A que distância deixaste o coração*, "Público", 19 settembre 98.

[200] «ascolta quel che dice la donna vestita di sole / quando cammina in cima agli alberi / "a che distanza hai lasciato / il cuore?"».

[201] E. de Andrade, *Tão próximo do coração* cit., p. 57.

[202] «Questa è una poesia che preferisce la povertà al lusso, la semplicità alla complicazione, che sento molto vicina a me e alla mia estetica (se ne ho alcuna...)» *Ibidem,* p. 58.

Poi, l'autore di *As mãos e os frutos* continua parlando di una «specie d'innocenza, o di sapienza, questa scrittura dove visione ed espressione sono una sola e la stessa cosa», le cui «parole sono quelle di un'anima attraversata dalla meraviglia di una *presenza*». Per quanto riguarda la forma, Eugénio de Andrade ne riscontra «una certa discontinuità discorsiva» superata, però, dall'«impulso ritmico» che «mantiene la stabilità dei versi in una tensione viva»[203]. Arriva, infine, a parlare del tema su cui nessuno può fare a meno di riflettere nell'opera di un poeta che è anche un sacerdote:

> Ao contrário do que alguns esperariam, dada a vocação religiosa de Tolentino Mendonça, não se fala muito de Deus nesta poesia; ou melhor, para usar palavras próximas das do poeta: Deus está mais nas entrelinhas do que nas linhas do texto. Ou antes: Deus está oculto, e toda a busca espiritual consiste em caminhar na sua direcção: não há outra via. (...) Amor é um dos nomes de Deus, justamente o mais luminoso.[204]

Rivelando una sensibile acutezza nell'analisi dell'opera di un giovane poeta, Eugénio de Andrade conclude così la sua postfazione, datata 5 febbraio 2001, e scritta a Foz do Douro:

> Como conciliar compaixão e alegria? E contudo, apesar da sombra de uma delas e da claridade da outra, elas são acolhidas no coração do poeta como valores complementares e necessários à sua vida, como se esta não fora mais do que uma perpétua aprendizagem do convívio sem conflito com os nossos braços e as nossas asas. Só assim é possível, mesmo em tempos difíceis para o amor, aproximarmo-nos das fulgurantes palavras de Diotima: Amar é desejar a perpétua possessão do bem.[205]

[203] *Ibidem*, p. 59.
[204] «Al contrario di ciò che qualcuno si aspetterebbe, data la vocazione religiosa di Tolentino Mendonça, non si parla troppo di Dio in questa poesia; o meglio, per usare parole vicine a quelle del poeta: Dio è più tra le righe che nelle righe del testo. O in altro modo: Dio è occulto, e tutta la ricerca spirituale consiste nel camminare nella sua direzione: non c'è un'altra strada. (...) Amore è uno dei nomi di Dio, giustamente il più luminoso.» *Ibidem*, p. 60.
[205] «Come conciliare compassione e gioia? E, nonostante l'ombra di una di loro e la chiarezza dell'altra, esse sono accolte nel cuore del poeta come valori complementari e necessari alla vita, come se questa non fosse più di un apprendistato nella convivenza senza conflitto con le nostre braccia e le nostre ali. Solo così è possibile, anche in tempi difficili per l'amore, avvicinarsi alle folgoranti parole di Diotima: Amare è desiderare la perpetua possessione del bene.» *Ibidem*, p. 61.

I.IX Progressione intellettuale, professionale e sociale

I.IX.I Rettore del Pontificio Collegio Portoghese di Roma

Dieci anni dopo la pubblicazione del suo primo libro di poesia e della sua ordinazione sacerdotale, il 2001 si rivelerà un altro anno di grande importanza per la vita pubblica di José Tolentino Mendonça. Già il 7 gennaio prende possesso dell'incarico di Rettore del Pontificio Collegio Portoghese di Roma:

> A cerimónia de tomada de posse decorre pelas 19h30m (hora de Itália), numa eucaristia presidida pelo Presidente da Conferência Episcopal Portuguesa, D. José Policarpo.
> Em declarações à Agência ECCLESIA, o Pe. Tolentino Mendonça referiu que abraça esta nova missão com "espírito de serviço à Igreja e de confiança em Deus, que sempre assiste a Igreja, e também nas pessoas da comunidade do Pontifício Colégio Português".
> Esta instituição tem o objetivo de "colaborar para que a estada em Roma dos sacerdotes portugueses, que estudam nas Universidades romanas, decorra de forma harmoniosa e fecunda", explicou o Pe. Tolentino Mendonça.
> Desta forma, o novo Reitor do Pontifício Colégio Português sublinhou que "o fundamental é criar um espírito de comunidade sacerdotal em que se favoreça o estar e viver em comunidade". O Pe. Tolentino Mendonça salientou ainda a importância de esta instituição "marcar uma presença de qualidade da Igreja portuguesa em Roma, colocando-se ao serviço do que a Conferência Episcopal Portuguesa decidir".[206]

Fondato dalla volontà di una commissione riunita a Roma il 28 aprile 1898 e presieduta dai Visconti di São João da Pesqueira, il Pontificio Collegio Portoghese è stato stabilito da Papa Leone XIII nel 1900 e, da allora, è profondamente presente nella storia della Chiesa cattolica in Portogallo. Molti tra i suoi ex-alunni si trovano oggi ad occupare importanti incarichi in diversi ambiti quali la formazione del Clero, seminari, insegnamento universitario, apostolato dei laici, vita pastorale, culturale e nella gerarchia della Chiesa, con decine di vescovi diocesani. Come giustamente notava il Vescovo di Funchal, Don Teodoro Faria, in occasione delle celebrazioni del 105º anniversario della

[206] «La cerimonia di presa possesso avviene verso le 19:30 (ora italiana), in una celebrazione eucaristica presieduta dal Presidente della Conferenza Episcopale Portoghese, Don José Policarpo. In una dichiarazione all'agenzia ECCLESIA, Padre Tolentino Mendonça ha riferito che abbraccia questa nuova missione con "spirito di servizio alla Chiesa e di fiducia in Dio, che sempre assiste la Chiesa, e anche nelle persone della comunità del Pontificio Collegio Portoghese". Questa istituzione ha l'obiettivo di "collaborare affinché la permanenza a Roma dei sacerdoti portoghesi che studiano nelle Università romane proceda in modo armonioso e fecondo", ha spiegato Padre Tolentino Mendonça. In questo modo, il nuovo Rettore del Pontificio Collegio Portoghese ha sottolineato che "la cosa principale è creare spirito di comunità sacerdotale, in cui si favorisca l'essere e vivere in comunità". Padre Tolentino Mendonça ha ancora dato rilievo all'importanza di questa istituzione nel "marcare una presenza di qualità della Chiesa portoghese in Roma, mettendosi al servizio di ciò che la Conferenza Episcopale Portoghese decida"». *Comunidade sacerdotal portuguesa em Roma*, "Ecclesia", 8 gennaio 2002. Nella stessa cerimonia, il Padre José Manuel Cardoso diventa vice-Rettore del Collegio.

fondazione del collegio[207], la diocesi di Funchal ha avuto nel tempo uno stretto rapporto con il Collegio, contribuendo con tre rettori: Monsignor Teodósio Clemente de Gouveia (1934-36), lui stesso tra 1976-82 e Tolentino.

Poco più di cinque mesi dopo, il 28 giugno 2001, José Tolentino Mendonça è decorato dal Presidente della Repubblica Portoghese, Jorge Sampaio[208], con il grado di commendatore dell'Ordine Nazionale dell'Infante D. Henrique[209]. Ordine onorifico di grande prestigio storico in Portogallo che «si destina a distinguere chi abbia prestato servizi significativi al Portogallo, nel Paese o all'estero, così come contributi all'espansione della cultura portoghese o per la conoscenza del Portogallo, della sua Storia e dei suoi valori»[210]. Col distintivo dell'Ordine - il tricolore azzurro, bianco e nero - e il suo motto "Talant de bien faire", erano così riconosciuti al poeta 35enne i suoi dieci anni di attività pubblica, già carichi grandi meriti culturali.

I.IX.II *La costruzione di Gesù*, premio P.E.N. Clube Português

> A estrutura do Evangelho de Lucas e dos outros é uma composição por episódios. Nós não temos uma história única do princípio ao fim, temos sim a cristalização em torno a uma pessoa, a pessoa de Jesus. Os evangelistas querem contar a história de Jesus e fazem-no numa sequência de episódios: eu escolhi um que é uma miniatura preciosa, onde Lucas revela todas as capacidades que tem como contador de histórias, que é o episódio de uma mulher anónima, uma intrusa que interrompe uma refeição de Jesus em casa de um Fariseu. Cria-se aqui um incidente em que Jesus é posto causa pelo seu anfitrião e em que Jesus acaba por colocar em causa toda a ideologia representada pelo seu anfitrião, acolhendo o gesto da mulher, perdoando os seus pecados e revelando-se como salvador da pessoa humana. Ao longo do Evangelho há vários títulos atribuídos a Jesus, com uma função revelatória, e este texto é muito importante porque representa o questionamento do título de profeta, percebe-se que Jesus é mais que um profeta porque tem o poder de perdoar os pecados.[211]

---

[207] Cf. *D. Teodoro de Faria saúda 105 anos de Fundação Pontifício Colégio Português de Roma*, "Ecclesia", 17 ottobre 2005, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/documentos/d-teodoro-de-faria-sauda-105-anos-de-fundacao-pontificio-colegio-portugues-de-roma (ultima visualizzazione 19.02.2015).

[208] In quello stesso anno Jorge Fernando Branco de Sampaio era stato rieletto Presidente della Repubblica Portoghese - incarico che ha assunto durante due mandati, dal 9 marzo 1996 al 9 marzo del 2006. È generalmente riconosciuto che l'azione della sua presidenza si è distinta per gli aspetti sociali e culturali. Nel suo discorso durante le commemorazioni del 10 giugno 2001 - giorno del Portogallo, di Camões e delle Comunità Portoghesi - fatto nella città di Porto, Sampaio sottolinea come la cultura può essere un fattore di unione europea e simultaneamente di identità nazionale: «Capital Europeia da Cultura em 2001, o Porto é, desde sempre, uma cidade europeia, aberta aos movimentos, às trocas, às correntes e às influências que foram moldando a Europa ao longo dos séculos e que aqui deixaram a sua marca num património material e moral em que todo o País se revê.» In http://jorgesampaio.arquivo.presidencia.pt/pt/main.html. (ultima visualizzazione 20.11.2014)

[209] Creata nel 1960 per segnalare i 500 anni della morte dell'Infante D. Henrique, *o Navegador*, figlio del Re João I e della Regina Filipa de Lencastre, uno dei membri della cosiddetta "Ínclita Geração" e grande propulsore delle Scoperte marittime portoghesi.

[210] In http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=186 (ultima visualizzazione 20.11.2014).

[211] «La struttura del Vangelo di Luca e degli altri è una composizione per episodi. Non abbiamo una storia unica dall'inizio alla fine, ma abbiamo la cristallizzazione intorno ad una persona, la persona di Gesù. Gli evangelisti vogliono raccontare la storia di Gesù e lo fanno in una sequenza di episodi: io scelsi uno che è una miniatura preziosa, dove Luca rivela tutte

Il 6 luglio 2004, José Tolentino Mendonça difende la sua tesi dottorale nella Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona. Nella notizia che Luís Filipe Santos scrive nell'occasione per l'agenzia di stampa cattolica Ecclesia, Pasolini torna ad essere presente nelle parole del poeta portoghese:

> Tolentino Mendonça elege a Bíblia como o seu principal livro de leitura, mas considera também outros poetas da profundidade: "Leio alguns livros da Bíblia: Isaías, Lucas, alguns textos de Paulo, o Livro de Jó, o Eclesiastes. O Pasolini ensinou que a poesia é a arte de resistir ao seu tempo, um manual de inquietações. Na poesia portuguesa, é impossível fugir às armadilhas do Pessoa, mas há poetas mais próximos de mim, como o Herberto Helder, o Ruy Belo." [212]

Dal titolo «A Construção de Jesus: uma leitura narrativa de Lc 7,36-50», l'elaborazione della dissertazione dottorale ha avuto luogo in Roma, tra il 2000 e il 2004, sotto l'orientamento dei Professori José Ornelas de Carvalho e Jean-Noël Aletti, che Tolentino ringrazia caldamente, affermando che la scelta della capitale italiana come luogo di studio era stata determinata dalla presenza di questo ultimo maestro:

> A escolha geográfica havia sido determinada pelo ensejo de trabalhar sob a orientação do Professor Jean-Noël Aletti, s.j., frequentando a provida biblioteca do Pontifício Instituto Bíblico. A ele devo tudo e agradeço (o acompanhamento rigoroso, as sugestões, o debate crítico) e coisas que não saberei talvez agradecer (a exemplaridade, a dedicação infatigável à Palavra, ou até o fino sentido de humor).[213]

---

le capacità che ha come cantastorie, che è l'episodio di una donna anonima, una intrusa che interrompe il pasto di Gesù nella casa di un Fariseo. Si crea un incidente in cui Gesù è messo in causa dall'ospite e in cui Gesù finisce per mettere in causa tutta l'ideologia rappresentata dal suo ospite, accogliendo il gesto della donna, perdonando i suoi peccati e rivelandosi come salvatore della persona umana. Lungo il Vangelo ci sono vari titoli attribuiti a Gesù, con una funzione rivelatoria, e questo testo è molto importante perché rappresenta l'interrogazione sul titolo di profeta, si capisce che Gesù è più di un profeta perché ha il potere di perdonare i peccati.» *Os novos caminhos de aproximação ao texto bíblico - O Pe. José Tolentino Mendonça desafia os cristãos a ler a Bíblia como um livro que é*, "Ecclesia", 9 luglio 2004, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/entrevistas/os-novos-caminhos-de-aproximacao-ao-texto-biblico/ (ultima visualizzazione 20.02.2015).

[212] «Tolentino Mendonça elegge la Bibbia come il suo principale libro di lettura, ma considera anche altri poeti della profondità: "Leggo alcuni libri della Bibbia: Isaia, Luca, qualche testo di Paolo, il Libro di Giobbe, l'Ecclesiaste. Pasolini ha insegnato che la poesia è l'arte di resistere al suo tempo, un manuale di inquietudini. Nella poesia portoghese è impossibile sfuggire alle trappole di Pessoa, ma ci sono poeti più vicini a me, come Herberto Helder, Ruy Belo".» L.F. Santos, *Pe. Tolentino Mendonça defende tese de doutoramento*, "Ecclesia", 30 giugno 2004, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/pe-tolentino-mendonca-defende-tese-de-doutoramento/ (ultima visualizzazione 19.02.2015).

[213] «La scelta geografica è stata determinata dal desiderio di lavorare sotto l'orientamento del Professore Jean-Noël Aletti, s.j., frequentando la ricca biblioteca del Pontificio Istituto Biblico. A lui tutto devo e ringrazio (l'accompagnamento rigoroso, i suggerimenti, il dibattito critico) e le cose che non saprei forse ringraziare (l'esemplarità, la dedizione infaticabile alla Parola, o perfino il sottile senso dell'umorismo.» J.T. Mendonça, *A Construção de Jesus*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.9.

Grande influenza negli studi di Tolentino su San Luca avrà senz'altro avuto Jean-Noël Aletti (n.1942), esegeta cattolico, gesuita e docente ordinario di esegesi del Nuovo Testamento presso il Pontificio Istituto Biblico di Roma, membro della Pontificia Commissione Biblica (2002-2013) e della Pontificia Accademia di Teologia. Autore di vastissima bibliografia, si è dedicato in particolare all'analisi dell'Evangelista Luca - *L'art de raconter Jésus Christ. L'écriture narrative de l'Évangile de Luc* (Paris, Seuil, 1989), dove mette in rilievo le tecniche narrative di Luca attraverso lo studio di alcuni episodi-tipo, *Quand Luc raconte: le récit comme théologie* (Paris, Cerf, 1998) e *Le Jésus de Luc*, (Paris, Mame, 2011)[214].

La tesi, che ha ottenuto il voto massimo - *summa cum laude* -, è partita dalla pericope *Lc 7, 36-50*, oggetto di disputa teologica fino agli inizi del XX secolo tra cattolici e protestanti[215]:

> Uno dei farisei lo invitò a mangiare da lui. Egli entrò nella casa del fariseo e si mise a tavola. Ed ecco una donna, una peccatrice di quella città, saputo che si trovava nella casa del fariseo, venne con un vasetto di olio profumato; e fermatasi dietro si rannicchiò piangendo ai piedi di lui e cominciò a bagnarli di lacrime, poi li asciugava con i suoi capelli, li baciava e li cospargeva di olio profumato.
> A quella vista il fariseo che l'aveva invitato pensò tra sé. «Se costui fosse un profeta, saprebbe chi e che specie di donna è colei che lo tocca: è una peccatrice». Gesù allora gli disse: «Simone, ho una cosa da dirti». Ed egli: «Maestro, di' pure». «Un creditore aveva due debitori: l'uno gli doveva cinquecento denari, l'altro cinquanta. Non avendo essi da restituire, condonò il debito a tutti e due. Chi dunque di loro lo amerà di più?». Simone rispose: «Suppongo quello a cui ha condonato di più». Gli disse Gesù: «Hai giudicato bene». E volgendosi verso la donna, disse a Simone: «Vedi questa donna? Sono entrato nella tua casa e tu non m'hai dato l'acqua per i piedi; lei invece mi ha bagnato i piedi con le lacrime e li ha asciugati con i suoi capelli. Tu non mi hai dato un bacio, lei invece da quando sono entrato non ha cessato di baciarmi i piedi. Tu non mi hai cosparso il capo di olio profumato, ma lei mi ha cosparso di profumo i piedi. Per questo ti dico: le sono perdonati i suoi molti peccati, poiché ha molto amato. Invece quello a cui si perdona poco, ama poco». Poi disse a lei: «Ti sono perdonati i tuoi peccati». Allora i commensali cominciarono a dire tra sé: «Chi è quest'uomo che perdona anche i peccati?». Ma egli disse alla donna: «La tua fede ti ha salvata; va' in pace!».[216]

La dissertazione di Tolentino Mendonça difende un approccio all'esegesi biblica incentrato in un metodo di analisi narrativa, che, in ambito interdisciplinare, confronta il testo di Luca con

[214] Aletti ha anche dedicato parte importante dei suoi studi alla figura di Paolo di Tarso, tema, come sappiamo, caro a Tolentino: *Colossiens 1,15-20. Genre et exégèse du texte, fonction de la thématique sapientielle* (Roma, Biblical Institute Press, 1981), *Comment Dieu est-il juste? Clefs pour interpréter l'épître aux Romains* (Paris, Seuil, 1991), *Saint Paul, Épître aux Colossiens* (Paris, Gabalda, 1993), *Israël et la loi dans la lettre aux Romains* (Paris, Cerf, 1998), *Essai sur l'ecclésiologie des lettres de saint Paul* (Paris, Pendé, 2009), *New Approaches for Interpreting the Letters of St Paul. Collected Essays* (Roma, Gregorian & Biblical Press, 2012), ecc. Tolentino e Aletti parteciperanno entrambi, tra il 14 e il 15 maggio 2009, al convegno internazionale "Jésus et Paul", ospitato dalla Facoltà di Teologia della Catalogna (Barcellona) - cf. http://theocatho.unistra.fr/maj/pdf/colloque_internatioanl_14_15_mai_2009.pdf (ultima visualizzazione 19.02.2015).

[215] I cattolici vedevano in questo episodio l'illustrazione della necessità di una perfetta contrizione per l'assolvere dai peccati, mentre i protestanti sostenevano che questo episodio si comprovava che solo la fede può essere intesa come causa di perdono. Cf. J.T. Mendonça, *A Construção* cit., pp.236 ss.

[216] *Lc 7, 36-50.*

diverse aree del sapere, come gli studi letterari, la teoria del testo, la linguistica, la teoria della comunicazione, la retorica e la pragmatica linguistica. Partendo del presupposto che l'antico patrimonio della narrativa ha aiutato ebrei e cristiani ad esprimere la propria fede, si analizza il modo in cui l'Evangelista ha costruito la figura di Gesù e il suo processo rivelatorio, seguendo lo schema classico di azione (vv. 36-38), reazione (vv. 39-47) e soluzione (vv. 48-50). In un'intervista all'agenzia Ecclesia, due giorni dopo la difesa della tesi, l'autore rivela che la sua idea iniziale era analizzare i tre momenti in cui Gesù è inviato dai Farisei - una specificità del Vangelo di Luca, che crea spesso le sue scene intorno ad un tavolo, come nella letteratura greca - ma che il primo testo si è poi rivelato sufficiente, data la sua ricchezza e profondità[217].

Carlos Cunha così riporta le parole di Tolentino sul tema della tesi[218]:

> Diz o autor que «Jesus foi um contador de histórias e os seus discípulos formaram uma comunidade narrante». Para Tolentino Mendonça, «o exercício hermenêutico não se deve realizar como sobreposição, mas como escuta», devendo-se tornar ao texto e respeitar os seus mecanismos. (...)
> No evangelho de Lucas – um exemplar autor no uso da narrativa –, Jesus é construído gradativamente ao longo dos vários relatos no seu livro, em que a personagem de Jesus é caracterizada através de elementos dispersos no relato. «Aquilo que ele diz e faz (ou silencia); o modo como se dá a sua interacção com os outros actores; os comentários e recursos do narrador; a simbólica que exala do espaço; as continuidades e descontinuidades do tempo, tudo é matéria de revelação».

La descrizione dettagliata che Luca fa della donna anonima, peccatrice, sembra voler portare il lettore ad identificarsene, diventando, oltre che lettore, discepolo. Ne emerge la presenza di Gesù come colui che annuncia il perdono e il superamento dello spazio domestico e del tempo storico nel piano spazio-temporale della salvezza.

La tesi, dedicata ai genitori e a "todos aqueles que, um dia, choraram aos pés de Jesus"[219], sviluppata in quattro capitoli principali - "O território textual de Lc 7, 36-50"; "Lc 7, 36-50: repetição ou invenção?"; " A mecânica narrativa de Lc 7, 36-50" e "A construção de Jesus no horizonte de Lc

[217] Cf. *Os novos caminhos, art. cit.*

[218] «L'autore dice che "Gesù fu un cantastorie e i suoi discepoli hanno formato una comunità narrante". Per Tolentino Mendonça, "l'esercizio ermeneutico non si deve realizzare come sovrapposizione, ma come ascolto", dovendosi ritornare al testo e rispettare i suoi meccanismi. (...) Nel Vangelo di Luca - un autore esemplare nell'uso della narrativa - Gesù è costruito in vari gradi lungo i vari racconti del suo libro, in cui il personaggio di Gesù è caratterizzato attraverso elementi dispersi dell'esposizione. "Quello che lui dice e fa (o silenzia); il modo in cui si fa la sua interazione con gli altri attori; i commenti e risorse del narratore; la simbolica che respira dallo spazio; le continuità e discontinuità del tempo, tutto è materia di rivelazione"». C. Cunha, *A construção de Jesus – Uma leitura de José Tolentino* Mendonça in http://terradaalegria.blogspot.it/2004/07/construo-de-jesus-uma-leitura-de-jos.html (ultima visualizzazione 19.02.2015). Il testo di Cunha si basa e riporta le citazioni della "Conclusão geral" nella tesi di Tolentino. Cf. J.T. Mendonça, *A Construção,* pp. 235 ss.

[219] "A tutti coloro che, un giorno, hanno pianto ai piedi di Gesù".

7”- corredati di introduzione e conclusione, inizia provocatoriamente citando Oscar Wilde (1854-1900) nel suo *De profundis*[220]:

> Se non avesse mai detto altro che queste parole: «I suoi peccati le sono perdonati, perché ha molto amato», metterebbe il conto di morire per averle dette.

Interrogato sul fatto se il titolo “A Construção de Jesus” (la *costruzione*) non potrebbe introdurre un elemento di ambiguità, Tolentino risponde alla domanda con parole che si rivelano utili all’interpretazione non solo della sua tesi, ma di tutta la sua opera, particolarmente la poetica, fatte, spesso, sotto il segno della provocazione:

> Há uma ambiguidade que é pretendida, no sentido de despertar a atenção. Ao mesmo tempo, a palavra construção é própria deste método narrativo: o que me interessa tomar é o relato que Lucas faz do Jesus histórico, não se preocupando em traçar um retrato acabado de Jesus, passando pela indeterminação, pelo paradoxo e a ambiguidade. Um dos méritos do título deste trabalho é exactamente dizer aos cristãos que nós não temos o conhecimento completo de Jesus, não sabemos tudo o que é possível saber, mas todos nós precisamos de nos tornar de novo leitores e discípulos que fazem o caminho que o Evangelho nos narra. [221]

I rapporti tra la Bibbia e la letteratura tornano più volte nel discorso e nelle ricerche di Tolentino, che ne fa menzione in un saggio dal titolo “Poética da Escrit(ur)a”, citando il maestro Jean-Noël Aletti[222]:

> Qual é a relação da Sagrada Escritura com a escrita, da Bíblia com a literatura?
> Num pequeno ensaio intitulado «Le Christ raconté. Les Évangiles comme littérature?», Jean-Noël Aletti defende o seguinte: A) A questão de saber se os textos bíblicos pertencem à literatura, seja àquela alta (Hochliteratur), seja àquela baixa e popular (kleinliteratur), tornou-se ociosa, visto que eles utilizam, com competência e originalidade, procedimentos típicos do universo literário e contribuem, inclusive, para aprofundamentos notáveis nessa arte. Logo, a Bíblia tem uma dimensão literária. B) Não há, porém, nos autores sagrados, uma pretensão consciente de criar literatura. A sua intencionalidade inscreve-se no âmbito exclusivo do anúncio querigmático e da teologia. Se eles chegam à literatura é, portanto, por uma estrada indirecta, sem pensar muito nisso.[223]

[220] *De Profundis* è la lettera che Oscar Wilde scrisse nel 1897, anno in cui si trova nella prigione di Reading, dopo essere stato processato e condannato a due anni ai lavori forzati per il reato di sodomia, a Lord Alfred Bruce Douglas, soprannominato "Bosie" (1870-1945).

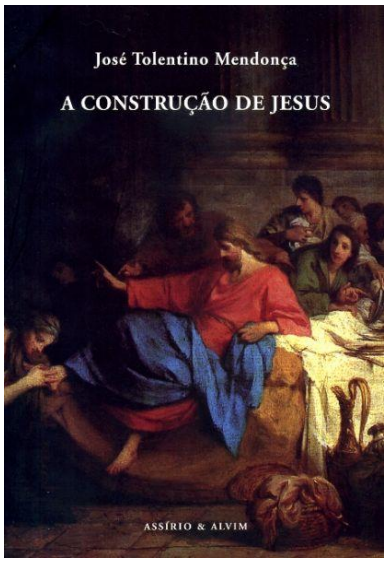
[221] «C’è un’ambiguità che è ricercata, nel senso di svegliare l’attenzione. Allo stesso tempo, la parola “costruzione” è propria di questo metodo narrativo: quello che m’interessa prendere è la descrizione che Luca fa del Gesù storico, non preoccupandosi di tracciare un ritratto finito di Gesù, passando dall’indeterminazione, dal paradosso e dall’ambiguità. Uno dei meriti del titolo di questo lavoro è giustamente dire ai cristiani che noi non abbiamo una conoscenza completa di Gesù, non sappiamo tutto ciò che è possibile sapere, ma tutti noi dobbiamo diventare nuovamente lettori e discepoli che fanno il cammino che il Vangelo ci racconta.» *Os novos caminhos, art. cit.*

[222] Nello specifico, l’articolo di Jean-Noël Aletti “Le Christ raconté. Les Évangiles comme littérature?” pubblicato in *Bible et littérature: l’homme et Dieu mis en intrigue* (Bruxelles, Lessius, 1999).

[223] «Qual’è il rapporto tra Sacra Scrittura e scrittura, tra Bibbia e letteratura? In un piccolo saggio dal titolo «Le Christ raconté. Les Évangiles comme littérature?», Jean-Noël Aletti difende quanto segue: A) La questione di sapere se i testi biblici appartengono alla letteratura, sia a quella alta (Hochliteratur), sia a quella bassa e popolare (kleinliteratur), è

La dissertazione ha avuto una doppia pubblicazione, nell'ottobre dello stesso anno della sua discussione: una tiratura speciale di cento copie, integrata nella collana "Fundamenta", edita dalla Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese e nella collana "Peninsulares" della casa editrice Assírio & Alvim, con il *nihil obstat* del cattedratico di Teologia Professore Carreira das Neves e l'*imprimatur* del direttore della stessa Facoltà, Professore Peter Stilwell. Nella copertina di quest'ultima edizione un'immagine didascalica: *Le repas chez Simon* (1737), del pittore francese Pierre Subleyras (1699-1749), conservato al museo del Louvre.

12. *Le repas chez Simon* (1737), del pittore francese Pierre Subleyras (1699-1749).



13. Copertina di *A construção de Jesus.*

diventata oziosa, dato che in essi erano utilizzati, con competenza e originalità, procedimenti tipici dell'universo letterario e contribuiscono perfino a approfondimenti importanti in quell'arte. Dunque, la Bibbia ha una dimensione letteraria. B) Non esiste, però, negli autori sacri, una pretesa cosciente di creare letteratura. La sua intenzionalità si iscrive nell'ambito esclusivo dell'annuncio kerigmatico e della teologia. Se loro arrivano alla letteratura è, dunque, per una via indiretta, senza pensarci troppo.» J.T. Mendonça, *Poética da Escrit(ur)a*, "Theologica", Braga, Universidade Católica Portuguesa, 44, 2009, p. 298.

L'anno successivo José Tolentino Mendonça vincerà il prestigioso premio del P.E.N. Clube Português[224], nella categoria "saggio", per *A Construção de Jesus* e il Centro Nacional de Cultura[225], nella persona del suo presidente, Guilherme d'Oliveira Martins (n.1953), dedica al saggio tolentiniano lo spazio "um livro por semana", tra il 26 dicembre 2005 e il 1º gennaio 2006:

> Num tempo em que na literatura assistimos ao regresso da narrativa, verificamos que esta obra está no cerne da reflexão contemporânea sobre as relações entre a narração e a vida. E temos de recordar, a propósito, os textos de Harald Weinrich e de Johann Baptist Metz publicados pela revista «Concilium», no já distante ano de 1973, sobre o tema da «Teologia Narrativa». Enquanto o primeiro afirmava que as «narrações têm em vista, não o sim ou o não da verdade, mas o mais ou menos da relevância», o segundo punha a tónica na memória e afirmava que «o cristianismo, enquanto comunidade dos crentes em Jesus Cristo é, desde o início e originariamente, não uma comunidade de interpretação ou de argumentação, mas uma comunidade de memória e de narração, com intenção prática: memória narrativa-desafiante da paixão, da morte e da ressurreição de Jesus».[226]

Il consenso che si genera intorno al saggio tolentiniano, è notizia del vaticanista Octávio Carmo nel sito dell'agenzia Ecclesia - "Prémios Literários do P.E.N. Clube Português distinguem Tolentino Mendonça" - il 27 ottobre 2005[227] e giustifica la pubblicazione, nell'anno successivo, di un suo sunto nella rivista della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese[228], firmato dall'autore stesso.

---

[224] P.E.N. Clube - l'acoronimo per "Poetas, Ensaístas, Novelistas" (poeti, saggisti, novellisti) - nello spirito della *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani* non riconosce frontiere alla letteratura e pensa che essa deve essere conservata come eredità comune di tutti i popoli. Difende inoltre la libertà di trasmissione del pensiero dentro ogni nazione e tra tutte le nazioni. Collabora con prestigiosi premi internazionali come il Premio Nobel, Premio Europeo de Letteratura e Traduzione. Il 15 novembre 1974 hanno sottoscritto la sua fondazione Ana Hatherly, Bernardo Santareno, Casimiro de Brito, Eugénio de Andrade, E. M. de Melo e Castro, Fernanda Botelho, Fernando Namora, Jacinto do Prado Coelho, José-Augusto França, José Cardoso Pires, José Gomes Ferreira, José Palla e Carmo, Manuel Alegre, Manuel Ferreira, Maria Amélia Neto, Maria Judite de Carvalho, Maria Velho da Costa, Miguel Torga, Óscar Lopes, Paulo Quintela, Pedro Tamen, Salette Tavares, Sophia de Mello Breyner Andresen, Urbano Tavares Rodrigues e Vergilio Ferreira. Cf. http://www.penclubeportugues.org/ (ultima visualizzazione 19.02.2015).

[225] Il C.N.C. - Centro Nacional de Cultura - è in Portogallo un riconosciuto spazio di incontro tra diversi settori politici e ideologici, che ha difeso, dalla sua fondazione nel 1945, una cultura libera e pluridisciplinare e senza frontiere geografiche. Nell'incrocio tra generazioni, artisti e impresari, settore pubblico e privato, il C.E.N. si dedica alla difesa del patrimonio culturale portoghese, alla divulgazione del ruolo della cultura portoghese nel mondo, all'aggiornamento dei suoi rapporti con altre culture. Cf http://www.cnc.pt/ (ultima visualizzazione 20.02.2015).

[226] «In un tempo in cui assistiamo al ritorno della narrativa nella letteratura, verifichiamo che quest'opera si trova al centro della riflessione contemporanea sui rapporti tra la narrazione e la vita. E dobbiamo ricordare, a proposito, i testi di Harald Weinrich e di Johann Baptist Metz pubblicati nella rivista *Concilium* nel lontano 1973, sul tema della "Teologia Narrativa". Mentre il primo affermava che "le narrative hanno in vista, non il si o il no della verità, ma il più o il meno della rilevanza", il secondo sottolineava nella memoria e affermava che "il cristianesimo, come comunità di credenti in Gesù Cristo, è, dall'inizio e originariamente, non una comunità di interpretazione o di argomentazione, ma una comunità di memoria e di narrazione, con intento pratico: memoria narrativa-sfidante della passione, morte e resurrezione di Gesù".» in http://www.cnc.pt/artigo/1450 (ultima visualizzazione 20.2.2015).

[227] Cf. http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/premios-literarios-do-pen-clube-portugues-distinguem-tolentino-mendonca/ (ultima visualizzazione 19.02.2015).

[228] J.T. Mendonça, *A construção de Jesus: uma leitura narrativa de Lc 7, 36-50*, "Didaskalia", Lisboa, Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, 36.1, 2006, pp.85-93.

Nella conclusione del suo lavoro esaustivo, Tolentino lascia aperta ogni via di ricerca, nell'interessante accumulo di interrogazioni delle sue "conclusioni generali":

> Por que existem as histórias? Por que resistem elas ao inelutável manto do esquecimento? Que poder é o seu? Por que nos atraem, por que tornamos a elas, mesmo quando séculos se somaram a outros séculos, e o mundo que as gerou nos aparece enigmático, secreto, distante? Que trânsito nos traz assim suspensos: apenas um comércio de artifício, que as frágeis histórias encenam, ou o tráfico impalpável, mas presente da própria verdade? Por que contou Jesus histórias? Por que as contamos nós para dizer Jesus?[229]

I.IX.III Attività accademica e pastorale

Dal 2004 José Tolentino Mendonça comincia a collaborare con la Sociedade Bíblica de Portugal – un'associazione cristiana interconfessionale che ha come obiettivo promuovere un'ampia ed efficace distribuzione delle Sacre Scritture, come si legge nel suo motto "Levando a Bíblia às pessoas, trazendo as pessoas à Bíblia"[230]. Stabilita in Portogallo nel 1835 e riconosciuta dal Governo come entità collettiva di utilità pubblica nel 1996, ha festeggiato, dieci anni dopo, il 325.º anniversario della prima edizione del Nuovo Testamento tradotto in portoghese (1681).

Tali celebrazioni si sono fatte intorno alla figura dal primo traduttore, João Ferreira Annes d'Almeida (1628-1691)[231], hanno incluso una mostra e alcune pubblicazioni, tra le quali gli otto volumi di *A Bíblia Ilustrada*, doppia edizione curata dalle editrici Assírio & Alvim e Círculo de Leitores. Il testo originale di Almeida è stato fissato da José Tolentino Mendonça e l'opera monumentale è stata corredata da illustrazioni originali di Ilda David'. In Portogallo è diventato un fenomeno bibliografico:

> As sucessivas edições, correções e atualizações ortográficas (em Portugal e no Brasil) tinham, entretanto, transformado a original Bíblia d'Almeida (que continua a ser publicada pela editora Sociedade Bíblica Portuguesa). A tradução original era já uma referência por vezes vaga.
> José Tolentino Mendonça, biblista, conferiu então as sucessivas edições e fixou-lhe o texto. Tal como no trabalho de Almeida, deixou-o despojado de notas (o protestantismo recusou, até recentemente, os comentários em rodapé, em consequência da livre interpretação do texto). Também não o povoou de títulos de capítulos que já induzem o leitor no tipo de aproximação que se faz ao texto. E deixou-o com a indicação (tradicional até há pouco tempo) de

[229] «Come mai esistono le storie? Come mai resistono all'ineluttabile manto dell'oblio? Qual è il loro potere? Come mai ci attraggono, come mai ritorniamo a loro, anche quando secoli si sono sommati ad altri secoli, e il mondo che le ha generate ci sembra enigmatico, segreto, lontano? Quale transito ci porta così sospesi: soltanto un commercio di artificio, che le fragili storie mettono in scena, o l'impalpabile traffico, ma presente, della verità stessa? Come mai Gesù ha raccontato storie? Come mai le raccontiamo noi per dire Gesù?» J.T. Mendonça, *A Construção* cit., p.235.
[230] "Portando la Bibbia alle persone, portando le persone alla Bibbia".
[231] Cf. http://www.abibliaparatodos.pt/SociedadeBiblica.aspx (ultima visualizzazione 23.02.2015).

> acrescentar ao título dos livros iniciais agora apresentados no volume I (Génesis, Êxodo, Levítico) "O primeiro/ segundo/ terceiro livro de Moisés".
> Finalmente, Ilda David' releu o texto e deixou-se conduzir: viajou entre a criação e o Éden, entre o deserto e a sarça ardente, entre o exílio e a regulamentação da vida comunitária, entre a promessa e a liberdade. O fogo, os anjos, as sombras, a luz ou as trevas, assomam aqui como um novo texto que a ilustradora vai desenhando, em paralelo ao da palavra. "As imagens não fixam, interpretam", escreve Tolentino Mendonça, e tornam-se mesmo uma outra hermenêutica.[232]

Riguardo all'edizione tolentiniana della cosiddetta "Bibbia d'Almeida" ne hanno parlato anche le voci autorizzate di importanti intellettuali portoghesi, invariabilmente complimentose nei confronti dell'iniziativa e soprattutto dell'accurato lavoro di revisione e fissazione del testo operato da Tolentino. Poco dopo l'inizio della pubblicazione degli otto volumi, scrive João Bénard da Costa, con lo spirito che lo contraddistingueva, sulla sua cronaca nel giornale *Público*:

> A Assírio & Alvim editou no passado Outubro a primeira versão moderna da tradução da Bíblia de Annes d'Almeida, num texto magnificamente revisto pelo padre Tolentino Mendonça. Por enquanto, só saíram dois volumes (do Génesis ao Livro dos Juízes), mas leio uma Bíblia em magnífico português, coisa que em vida minha nunca me acontecera. Para quem tem, como Barbey d"Aurévilly tinha e como eu tenho (perdoe-se-me a colossal imodéstia), o gosto pelas analogias, o português de João Ferreira Annes de Almeida (pelo menos tal como o padre Tolentino Mendonça o fixou) está para a nossa língua como Rubens está para a cor e como a "suavidade correggiana do nome de Mozart está para o sopro de éter que se evola da *Flauta Mágica*". Estou a citar *Un Prêtre Marié*, coisa que o convertido Annes também foi.[233]

Nella prefazione di questa opera, Tolentino commenta uno degli eteronimi di Fernando Pessoa, il futurista Álvaro de Campos, che, nella sua poesia del 20 dicembre 1934, dal titolo "Ali não

[232] «Le successive edizioni, correzioni e aggiornamenti ortografici (in Portogallo e nel Brasile) avevano, nel frattempo, trasformato l'originale Bibbia d'Almeida (che continua ad essere pubblicata dalla editrice Società Biblica Portoghese). La traduzione originale era ormai un riferimento vago. José Tolentino Mendonça, biblista, ha controllato le successive edizioni e ha fissato il testo. Così come nel lavoro di Almeida, l'ha lasciata spoglie di note (il protestantesimo ha rifiutato, fino a poco fa, i commenti a piè di pagina, in conseguenza della libera interpretazione del testo). Non l'ha nemmeno popolata di titoli di capitoli, che inducono il lettore nel tipo di approccio al testo. E l'ha lasciata con l'indicazione (tradizionale, fino a poco tempo fa) di aggiungere al titolo dei libri iniziali ora presentati nel I volume (Genesi, Esodo, Levitico) «Il primo / secondo / terzo libro di Mosè». Finalmente, Ilda David' ha riletto il testo e si è lasciata condurre: ha viaggiato tra la creazione e l'Eden, tra il deserto e il rovo ardente, tra l'esilio e la regolamentazione della vita comunitaria, tra la promessa e la libertà. Il fuoco, gli angeli, le ombre, la luce o le tenebre, compaiono come un nuovo testo che l'illustratrice disegna in parallelo alla parola. «Le immagini non fissano, interpretano» scrive Tolentino Mendonça, e diventano proprio un'altra ermeneutica.» A. Marujo, *A Bíblia de Ferreira d'Almeida é a obra em português mais publicada*, "Ípsilon", 6 maggio 2006. Cf. anche A. Marujo, *A Bíblia, a arte e as culpas do pecado original*, "Público", 24 ottobre 2009.

[233] «Assírio & Alvim ha pubblicato nell'ottobre scorso la prima versione moderna della traduzione della Bibbia di Annes d'Almeida, in un testo magnificamente rivisto da padre Tolentino Mendonça. Per ora, sono usciti soltanto due volumi (dalla Genesi al Libro dei Giudici), ma leggo una Bibbia in magnifico portoghese, cosa che in vita mia non mi era mai successo. Per chi ha, come Barbey d'Aurévilly aveva ed io ho (mi si scusi la colossale immodestia) il gusto per le analogie, il portoghese di João Ferreira Annes de Almeida (almeno come il padre Tolentino Mendonça lo ha fissato) sta per la nostra lingua come Rubens sta per il colore e come la «soavità correggiana del nome di Mozart sta per il fiato dell'etere che si vaporizza dal *Flauto Magico*». Sto citando *Un Prêtre Marié*, cosa che il converso Annes è stato pure.» J. Bénard da Costa, *O dicionário do estendimento*, "Público", 11 febbraio 2007.

havia electricidade", aveva scritto sulla Bibbia d'Almeida: "Ali não havia electricidade. / Por isso foi à luz de uma vela mortiça / Que li, inserto na cama, / O que estava à mão para ler — / A Bíblia, em português (coisa curiosa!), feita para protestantes (...)"[234]:

> O que talvez Fernando Pessoa não soubesse é quanto a sua adjetivação, «coisa curiosa», era apropriada ao objeto que tinha diante de si. Pois nenhuma outra obra lite-rária, vertida ou criada em português, haveria de chegar ao presente envolta em tamanho enigma: por um lado, os seus mais de 60 milhões de exemplares vendidos colocam-na num plano sem paralelo entre nós; por outro, esse feito é obtido numa completa clandes-tinidade cultural, longe do reconhecimento e do prestígio que lhe são devidos. O seu tra-dutor, João Ferreira Annes d'Almeida, praticamente um desconhecido, é, no entanto, um dos nomes cimeiros da língua portuguesa e um clássico de excelência. Estamos perante um verdadeiro caso![235]

L'attività di José Tolentino Mendonça presso la Società Biblica procede fino ad oggi, con sempre più risonanza. A titolo di esempio, si ricordi che nel giugno del 2010, in occasione del bicentenario della prima distribuzione di Bibbie in Portogallo, lui farà parte della delegazione della *Sociedade* - che integrava rappresentanti delle principali confessioni cristiane in Portogallo - ricevuta ufficialmente dal Presidente della Repubblica portoghese, Aníbal Cavaco Silva[236].

In parallelo, prosegue la sua attività didattica presso la Facoltà di Teologia, integrando il corpo docente a partire dall'anno accademico 2004-2005 come professore incaricato, assicurando l'insegnamento di unità curriculari nell'ambito del Nuovo Testamento: Scritti Paolini, Vangeli Sinottici e Nuovo Testamento II. Ha avuto anche corsi di Scritti Giovannei, Atti ed Epistole Cattoliche e Nuovo Testamento I, mantenendo la collaborazione nell'insegnamento di Estetica e Teologia. Questi incarichi lo portano ad associarsi alla Commissione scientifica dell'Università Cattolica Portoghese.

La vocazione pedagogica di Tolentino era già stata, però, attestata, da diverse esperienze in questo ambito: tra il 1996 e il 1999 è stato Assistente di ruolo delle discipline di Ebraico e Scritti Paolini nella Facoltà di Teologia e tra il 1995 e il 1999, presso la Facoltà di Economia e Gestione della stessa Università Cattolica Portoghese ha insegnato Cristianesimo e Cultura. Prima ancora, ha

---

[234] "Li non c'era la luce. / Perciò è stato alla luce di una candela debole / Che ho letto, dentro al letto, / Ciò che avevo a portata di mano da leggere — / La Bibbia in portoghese (cosa curiosa!), fatta per protestanti (...)" in F. Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos,* Lisboa, Ática, 1944, p. 69.

[235] «Quello che forse Fernando Pessoa non sapeva era quanto la sua aggettivazione, «cosa curiosa», era appropriata all'oggetto che aveva davanti a se. Poiché nessun'altra opera letteraria, tradotta o creata in portoghese, sarebbe arrivata al presente coinvolta in così grande enigma: da una parte, i suoi più di 60 milioni di esemplari venduti la collocano in un piano senza parallelo tra di noi; tale fatto è ottenuto in una completa clandestinità culturale, lontana dal riconoscimento e dal prestigio che gli son dovuti. Il suo traduttore, João Ferreira Annes d'Almeida, quasi uno sconosciuto è, tuttavia, uno dei più alti nomi della lingua portoghese e un classico per eccellenza. Stiamo davanti un vero caso!» J.T. Mendonça, *Apresentação* in *Bíblia ilustrada,* Lisboa, Assírio & Alvim, 2006-2007.

[236] *Presidente da República recebe delegação da Sociedade Bíblica*, "Ecclesia", 22 giugno 2010 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/presidente-da-republica-recebe-delegacao-da-sociedade-biblica/ (ultima visualizzazione 23.02.2015).

insegnato presso il Seminario Diocesano di Funchal Pentateuco e Storia e Geografia del Popolo Biblico e presso il Corso di Scienze Religiose (Funchal), Antico e Nuovo Testamento, tra il 1992 e il 1994.

Interrogato sulla sua attività didattica, risponde in questi termini a Maria Leonor Nunes, in un intervista per il Jornal de Letras:

> Para mim o trabalho de professor é das coisas mais extraordinárias. Realizo-me muito a dar aulas, a acompanhar os estudantes. É um tempo de grande criatividade. Não imaginaria a minha vida sem uma componente forte de ensino. Ser professor é uma vocação. E sinto que é também a minha.[237]

E aggiunge:

> A universidade é um laboratório fascinante, de vida, de conhecimento, um lugar de recuperação permanente da memória, porque o conhecimento tem raízes milenares, mas também de formação e de antecipação do futuro. E hoje com o grande desafio de ligar a universidade a nível internacional e ao mundo do trabalho. É fascinante poder acompanhar tudo isso de perto. A Universidade Católica é, por outro lado, a única nacional, não está apenas em Lisboa, mas no Porto, em Braga e Viseu. E isso dá um conhecimento do país, que tem sido de um grande enriquecimento pessoal, neste tempo de colaboração com a reitoria. Conhecer a fundo as aspirações, as formas de ser, os problemas e dificuldades, mas também o que de extraordinariamente positivo está a ser feito, nos vários lados, tem sido uma experiência muito rica.[238]

Tra il 2006 e il 2008, riflettendo quella che è una sua sensibilità e preoccupazione costante, ha il modo di riproporre la sua visione dell'interazione tra le arti e la spiritualità, accettando l'incarico di professore invitato pressa la Scuola Superiore di Teatro e Cinema dell'Istituto Politecnico di Lisbona, dove tiene un Seminario di drammaturgia dei testi sacri. La scuola, erede del vecchio Conservatorio nazionale e affermata a livello nazionale e internazionale nei suoi ambiti, sarà senz'altro per Tolentino un laboratorio importante per quanto riguarda il teatro, le cui esperienze, dopo *Perdoar Helena*, continuano e si allargano.

[237] «Per me, il lavoro come professore è una delle cose più straordinarie. Mi realizzo molto facendo lezioni, accompagnando gli studenti. È un tempo di grande creatività. Non sarei capace di immaginare la mia vita senza una componente forte di insegnamento. Essere professore è una vocazione. E sento essere anche la mia.» M.L. Nunes, *art.cit.*

[238] «L'università è un laboratorio affascinante, di vita, di conoscenza, un luogo di recupero permanente della memoria, perché la conoscenza ha radici millenarie, ma anche di formazione e anticipo del futuro. E oggi con la grande sfida di collegare le università a livello internazionale e al mondo del lavoro. È affascinante poter accompagnare tutto ciò da vicino. L'Università Cattolica è, a sua volta, l'unica nazionale, che non ha sede soltanto a Lisbona, ma anche a Porto, Braga e Viseu. E questo ci da una conoscenza del paese che è di una grande ricchezza personale, in questo tempo di collaborazione con il Rettorato. Conoscere a fondo le aspirazioni le forme di essere, i problemi e le difficoltà, ma anche ciò che di straordinariamente positivo si fa in questo momento, nei vari luoghi, è un'esperienza molto ricca.» *Ibidem.*

Si citi, ad esempio, la messa in scena da parte dell'attore e regista John Romão (n.1984)[239], uno dei protagonisti di *Perdoar Helena*, dello spettacolo *A direcção do sangue* a partire da testi di Tolentino, una co-produzione Murmuriu e Teatro da Garagem, patrocinata dal Comune di Almada e dalla Fundazione Calouste Gulbenkian[240]. È stata presentata tra il 19 e il 30 marzo 2008 al Teatro Taborda di Lisbona, integrata nella prima edizione del ciclo "Try Better Fail Better" di giovani creatori. Tolentino racconta l'esperienza:

> Um destes dias, o John Romão escreveu-me a pedir para utilizar, no teatro, o título de um poema meu, *A direcção do sangue*. Eu não lhe disse nada, mas fiquei arrepiado, pois no meio de tantos versos, de tantas palavras, ele, mesmo sem saber (e este "sem saber" é, talvez, o que mais perturba), isolou uma frase que não é minha, mas que eu tinha ido buscar a Shakespeare. É como se as palavras conservassem uma espécie de voz de sangue, um clamor recôndito, uma herança ou uma perda que incessantemente procuram os seus. Ao teatro aquilo que pertence ao teatro, portanto.
> Na biografia que escreveu sobre Shakespeare, o poeta Vítor Hugo começa por falar dele desta maneira: «E Shakespeare quem é? Quase se poderia responder: a Terra». O teatro é quase tudo. Tudo é do teatro.[241]

14. *A direcção do sangue*, regia John Romão. Lisbona, Teatro Taborda, 19-30 marzo 2008.

Il componimento "A direcção do Sangue" appartiene alla terza e ultima sezione del volume *De igual para igual* (2001) dal titolo "Un'ombra, un chiarore" - curiosamente, uno dei due poemi della sezione che Tolentino non riporta nell'antologia *A noite abre os meus olhos*:

[239] John Romão è diventato negli ultimi anni un importante divulgatore di Pier Paolo Pasolini in Portogallo. Un anno dopo aver approcciato il suo universo attraverso *Cada Sopro*, di Benedict Andrews, ha messo in scena *Teorema* (Teatro Municipal São Luiz, 27- 28.11.2014) e *Porcile/Pocilga* (Culturgest, 15-17.01.2015).
[240] Cf. http://johnromao.blogspot.it/2008/02/direco-do-sangue-criao-de-teatro.html (ultima visualizzazione 24.02.2105).
[241] «Uno di questi giorni, John Romão mi ha scritto chiedendomi di utilizzare, in teatro, il titolo di una mia poesia, "A direcção do sangue". Io non gli ho detto nulla, ma rimasi agghiacciato, perché in mezzo a tanti versi, tante parole, lui, senza saperlo (e questo "senza saperlo" è, forse, ciò che mi turba di più), ha isolato una frase che non è mia, ma che avevo preso da Shakespeare. È come se le parole conservassero una specie di voce di sangue, un clamore recondito, un'eredità o una perdita che incessantemente cercano i suoi. Al teatro ciò che appartiene al teatro, dunque. Nella biografia che ha scritto su Shakespeare, il poeta Vitor Hugo comincia parlando di lui in questo modo: «E Shakespeare, chi è? Quasi si potrebbe rispondere: la Terra». Il teatro è quasi tutto. Tutto è del teatro.» *Ibidem.*

Quando se viaja sozinho
pelas imagens que perduram
as evocações ganham um modo tão real
A mancha ténue dos arbustos
indica o caminho para o regresso
que nunca há
o mar ficou de repente perto
sobre esta praia travámos lutas
para as quais só muito depois
encontramos um motivo
era à pedrada que nos defendíamos
do riso mais inocente
ou de um amor

Mas aquilo que nunca esquecemos
deixa de pertencer-nos e nem notamos

Estamos sós com a noite
para salvar um coração[242]

Da segnalare anche che durante dieci anni, tra il 2004 e il 2014, José Tolentino Mendonça ha assunto l'incarico di direttore della rivista "Didaskalia", la pubblicazione annuale della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese. Destinata a fomentare la ricerca scientifica della Facoltà e a divulgare i suoi risultati, è stata iniziata nel 1971 e si presenta in due fascicoli, di cerca 230 pagina ognuno, con collaborazioni di esperti di diversi centri universitari, portoghesi e stranieri.

Tolentino ne ha contribuito spesso con inediti già dal 2003, anno in cui pubblica "O espaço como categoria Cristológica em Lc 7, 36-50" ("Didaskalia", XXXIII, 2003, pp.121-137). Seguono "Identidade e Enigma: a interação dos personagens na secção galilaica de Lucas" (*Ibidem,* XXXV, 2005, pp.175-200); "A Construção de Jesus: uma leitura narrativa de Lc, 36-50" (*Ibidem,* XXXVI, 2006, pp.85 – 93); "As declinações do Amor. Uma curiosidade do Texto Lucano" (*Ibidem*, XXXVII, 2007, pp.107-114); "O acto de ler como acto de justiça" (*Ibidem,* XLI,1, 2011, pp. 257-269) e "The reactivation of Paul: a critical dialogue on Giorgio Agamben" (*Ibidem,* XLI, 2, 2011, pp. 53-63); "O que resta de Deus" (*Ibidem*, XLII, 1-2, 20013, pp. 285-294).

Sarà durante la sua direzione che, nel 2006, la più antica rivista teologica portoghese ancora in pubblicazione subirà un necessario rinnovamento, di cui parla il giornalista Nuno Rosário Fernandes:

[242] «Quando si viaggia da soli / per le immagini che perdurano / le evocazioni guadagnano un modo così reale / La macchia tenue degli arbusti / indica la strada del ritorno / che non c'è mai / il mare rimase subitamente vicino / su questa spiaggia facevamo lotte / per le quali solo molto dopo / abbiamo trovato una ragione / era a sassate che ci difendevamo / del riso più innocente / o di un amore // Ma quello che non dimentichiamo mai / smette di appartenerci e neanche ci rendiamo conto // Siamo da soli con la notte / per salvare un cuore» in J.T. Mendonça, *De igual* cit., p.50.

> A Faculdade de Teologia, em Lisboa, da Universidade Católica Portuguesa, publicou um novo fascículo da Revista «Didaskalia», agora com uma nova imagem gráfica e com definição de conteúdos actualizada. Segundo o Pe. José Tolentino Mendonça, o director desta publicação que já dura há cerca de três décadas e meia (1971), a Revista «Didaskalia» foi assistindo a muitas alterações exteriores: "A Faculdade cresceu em tamanho e em configuração. Surgiram no seu seio outras Revistas teológicas. O próprio paradigma da investigação e da publicação científicas reivindica ajustamentos. A circulação nacional e internacional sugere novos requisitos", escreve na Nota Editorial. Neste sentido, foram revistos os Estatutos da Revista, redefinindo, assim, o núcleo programático "desta nova etapa", com o objectivo de "fomentar e difundir a investigação científica operada no domínio da Teologia", privilegiando a "abertura à percepção interdisciplinar", a "atenção aos processos contextuais e orgânicos da Cultura", e um "acompanhamento da produção científica que se efectua em outros países". Este primeiro fascículo da Didaskalia, agora «de cara lavada», e com cerca de 270 páginas é dedicado à Teologia escrita por dez teólogos portugueses, entre os quais se encontram, Luisa Almendra, José Tolentino Mendonça, Isidro Lamelas, José Manuel Cordeiro, e Domingos Terra. Para além destes, são publicados artigos de outros teólogos estrangeiros.[243]

Nel 2004 è nominato Direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, una delle dieci segreterie nazionali della Conferência Episcopal Portuguesa[244], di carattere tecnico e esecutivo, sotto la supervisione di una Commissione episcopale[245] - in questo caso, la Comissão Episcopal da Cultura, Bens Culturais e Comunicações Sociais. Al termine del suo mandato, dieci anni passati dalla sua assunzione, José Tolentino Mendonça e il suo operato sono ricordati dal suo successore nel posto, José Carlos Seabra Pereira, nel testo che pubblica il 18 novembre 2014, dal titolo "Em louvor de Tolentino Mendonça (ou o exemplo de uma poética da espiritualidade)"[246]:

> Durante anos decisivos da sua existência ao serviço da Igreja e da cultura em Portugal, o Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (SNPC) foi orientado e movido pelo Padre José

[243] «La Facoltà di Teologia, a Lisbona, dell'Università Cattolica Portoghese, ha pubblicato un nuovo fascicolo della rivista "Didaskalia", ora con una nuova immagine grafica e con definizione di contenuti aggiornata. Secondo Padre José Tolentino Mendonça, il direttore di questa pubblicazione che dura già da tre decadi e mezzo (1971), la rivista "Didaskalia" ha assistito a molti cambiamenti esteriori: "La Facoltà è cresciuta in dimensione e configurazione. Al suo interno sono comparse altre riviste teologiche. Il proprio paradigma della ricerca e della pubblicazione scientifica rivendica aggiustamenti. La circolazione nazionale ed internazionale suggerisce nuovi quesiti", scrive in nota editoriale. In questo senso, sono stati rivisti gli statuti della rivista, ridefinendo, così, il nucleo programmatico "di questa nuova tappa", con l'obiettivo di "fomentare e diffondere la ricerca scientifica operata nell'ambito della Teologia", privilegiando "l'apertura alla percezione interdisciplinare", "l'attenzione ai processi contestuali e organici della Cultura" e un "accompagnamento della produzione scientifica che si opera in altri paesi". Questo primo fascicolo della "Didaskalia", ora «con nuova faccia», e con 270 pagine circa, è dedicato alla Teologia scritta da dieci teologi portoghesi, tra i quali Luisa Almendra, José Tolentino Mendonça, Isidro Lamelas, José Manuel Cordeiro e Domingos Terra. Oltre a questi sono pubblicati articoli di altri teologi stranieri.» N. Rosário Fernandes, *Revista Didaskalia renovada*, "Ecclesia", 23 maggio 2006 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/revista-didaskalia-renovada/ (ultima visualizzazione 24.02.2015).

[244] La Conferenza Episcopale Portoghese, CEP, l'entità rappresentativa della Chiesa in Portogallo, lavora regolarmente dagli anni '30, anche se i suoi primi statuti datano dal 1967. Sono suoi membri i vescovi diocesani - incluso il Vescovo delle Forze Armate e della Sicurezza - in un totale di 21, i vescovi ausiliari e titolari che esercitino funzioni designate dalla Santa Sede. Presieduto da una Assemblea Plenaria, i suoi organi sono le Commissioni Episcopali per settori specifici dell'attività pastorale, la Segreteria Generale e le Segreteria Nazionali, tra le quali quella della Pastorale di Cultura.

[245] Le altre sono: Obras Missionárias Pontifícias, Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja, Secretariado Nacional da Pastoral da Mobilidade Humana, Secretariado Nacional da Educação Cristã, Secretariado Nacional de Liturgia, Secretariado Nacional das Comunicações Sociais da Igreja, Secretariado Nacional das Vocações e Ministérios, Secretariado Nacional do Apostolado dos Leigos e Família e Secretariado Nacional da Pastoral Social.

[246] "In lode di Tolentino Mendonça (o l'esempio di una poetica della spiritualità)"

Tolentino Mendonça, que o conduziu com a força tranquila do exercício cristão dos seus talentos de inteligência e sensibilidade.
O rosto e a travessia do SNPC refletiram, pois, o perfil e a atitude de um Diretor não preocupado em ter presença espetacular ou intervenção ostensiva no terreno (ciente, aliás, de que «nenhum nome/ serve jamais para dizer/ o fogo»), mas empenhado na eficiência discreta e no gesto inspirador de uma autêntica poética da espiritualidade.
Graças a Tolentino Mendonça, o SNPC foi durante anos ajudando a descobrir o sentido nos «intervalos do silêncio», que os atos e as palavras guardam. No confronto com «o assombro e a tensão inerentes à vida» foi apontando ou abrindo caminhos de "via spiritus" e "via pulchritudinis" para o valor divino do humano.
Com a contenção que impera na sua obra lírica, com a densidade de sugestões reflexivas que dela ressalta para as suas crónicas e para as suas homilias, a sua condução do SNPC ensinou a ver o implícito e a ler o flagrante segundo uma gramática do assentimento, na «partilha/ do furtivo/ lume».
Iniciados nesta poética da espiritualidade, vamos cultivar o seu exemplo![247]

[247] «Durante anni decisivi della sua esistenza al servizio della Chiesa e della cultura in Portogallo, il Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (SNPC) fu orientato e mosso da Padre José Tolentino Mendonça, che lo ha condotto con la forza tranquilla dell'esercizio cristiano dei suoi talenti di intelligenza e sensibilità. L'immagine e l'azione del SNPC hanno riflettuto, dunque, il profilo e l'atteggiamento di un direttore che non preoccupato con l'avere presenza spettacolare o intervento ostensivo nel terreno (tra l'altro cosciente che «nessun nome / serve giammai per dire / il fuoco»), ma impegnato nell'efficienza discreta e nel gesto ispiratore di un'autentica poetica della spiritualità. Grazie a Tolentino Mendonça, il SNPC ha aiutato a scoprire durante anni negli «intervalli del silenzio» che le azioni e le parole conservano. Nel confronto con «lo stupore e la tensione inerenti alla vita» ha scoperto o aperto cammini di "via spiritus" e "via pulchritudinis" per il valore divino dell'umano. Con la contenzione che domina la sua opera poetica, con la densità di suggerimenti riflessivi che da essa dà il salto verso le sue cronache e verso le sue omelie, la sua conduzione del SNPC ha insegnato a vedere l'implicito e a leggere il flagrante, secondo una grammatica dell'assentimento, nella «condivisione / del furtivo / fuoco». Iniziati in questa poetica della spiritualità, coltiveremo il suo esempio!» J.C. Seabra Ferreira, *Em louvor de Tolentino Mendonça (ou o exemplo de uma poética da espiritualidade)*, 18 novembre 2014 in http://www.snpcultura.org/em_louvor_de_tolentino_mendonca.html (ultima visualizzazione 24.02.2015).

I.X *A estrada branca*

Nel marzo del 2005, anno e mese dell'uscita del primo testo teatrale, la casa editrice Assírio & Alvim pubblica il settimo volume di poesie di Tolentino, *A Estrada Branca*, che prende il titolo da uno dei primi componimenti della raccolta, una poesia d'amore:

> Atravessei contigo a minuciosa tarde
> deste-me a tua mão, a vida parecia
> difícil de estabelecer
> acima do muro alto
>
> folhas tremiam
> ao invisível peso mais forte
>
> Podia morrer por uma só dessas coisas
> que trazemos sem que possam ser ditas:
> astros cruzam-se numa velocidade que apavora
> inamovíveis glaciares por fim se deslocam
> e na única forma que tem de acompanhar-te
> o meu coração bate[248]

Ancora una volta il poeta sembra strizzare l'occhio a Sophia de Mello Breyner, citata nell'epigrafe di un'altra poesia, "Uma história distante". "A estrada branca" è piena di elementi tratti dalla sua arte poetica - a cominciare proprio dalla citazione scelta da Tolentino per "Uma história distante", presa dall'ultimo componimento di *Dia do Mar*, pubblicato da Sophia nel 1947:

> Vi florestas e danças e tormentos
> Cantavam rouxinóis e uivavam ventos
> Nos céus atravessados por cometas.
>
> Vi luz a pique sobre as faces nuas,
> Vi olhos que eram como fundas luas
> Magnéticas suspensas sobre o mar.
>
> Vi poentes em sangue alucinados
> Onde os homens e as sombras se cruzavam
> Em gestos desmedidos, mutilados.
>
> *Levada por fantásticos caminhos*
> *Atravessei países vacilantes,*
> E nas encruzilhadas riam anjos

[248] «Attraversai con te la sera minuziosa / mi desti la mano, la vita sembrava / difficile da stabilire / in cima al muro alto // le foglie tremavano / sotto l'invisibile peso più forte // Potevo morire per una cosa soltanto di quelle / che serbiamo senza che si possano dire: / gli astri si scambiano a una velocità che spaventa / inamovibili ghiacciai infine si dislocano / e nell'unica forma in cui può accompagnarti / il mio cuore batte». J.T. Mendonça, *La notte* cit., p.79.

Inconscientes e puros como estrelas.[249]

Se i due versi dell'ultima strofa - che sono poi la chiave di lettura di questa come poesia d'amore – si ritrovano nel loro valore semantico in Tolentino (il "fantastico cammino" di Sophia, la "strada bianca" tolentiniana), molte altre sono le citazioni, coscienti o inconsapevoli, del delicato universo poetico andreseniano.

	di Sophia de Mello Breyner	in
atravessei contigo	Para atravessar contigo o deserto do mundo Para enfrentarmos juntos o terror da morte Para ver a verdade para perder o medo Ao lado dos teus passos caminhei	*Livro Sexto* (1962)
minuciosa tarde	Não há para mim outro amor nem tardes limpas A minha própria vida a desertei	*O Cristo cigano* (1961)
muro alto	No muro branco as sombras são direitas A luz persegue cada coisa até Ao mais extremo limite do visível	*Livro Sexto* (1962)
invisível peso	Um fio invisível de deslumbrado espanto me guia de gruta em gruta. Eis o mar e a luz vistos por dentro.	*Livro Sexto* (1962)
astros cruzam-se numa velocidade que apavora	O destino torna-se próximo e legível Enquanto no terraço fitamos o alto enigma familiar dos astros Que em sua imóvel mobilidade nos conduzem	*Dual* (1972)

Tornando al componimento di *Dia do Mar*, vi si rinvengono vocaboli ed espressioni (foreste, venti, "cieli attraversati da comete", "luce a picco sulle facce nude", uomini e ombre che si incrociano e soprattutto la presenza di angeli che, nei crocevia, ridono "incoscienti e puri come stelle") che compaiono nei vari testi di *A estrada branca:*

(...)
Vi luz a pique sobre as faces nuas,
(...)
Onde os homens e as sombras se cruzavam
(...)
E nas encruzilhadas riam anjos

[249] «Vidi foreste e danze e tormenti / Cantavano usignoli e ululavano venti / Nei cieli attraversati da comete. // Vidi luce a picco sulle facce nude, / Vidi occhi che erano come fonde lune / Magnetiche sospese sul mare. // Vidi ponenti in sangue allucinati / Dove gli uomini e le ombre s'incrociavano / In gesti smisurati, mutilati. // *Portata da fantastici cammini / Attraversai paesi vacillanti*, / E nei crocevia ridevano angeli / Incoscienti e puri come stelle.» Corsivo mio nei versi scelti da Tolentino Mendonça per l'epigrafe del suo "Uma história distante". In S. de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1995, p.151.

Inconscientes e puros como estrelas.

Echi andreseniani, che permettono una diversa lettura di questa poesia, si trovano anche in "Via del Governo Vecchio", della stessa raccolta:

Se me trouxeres uma outra luz te explicarei
como se torna um amor imoderado
tão parecido ao anjo que nem nos é dado vislumbrar
a verdadeira passividade não é a do esquecimento
mas a mortal velocidade do desejo
que ninguém suporia a hora alguma

há um segredo comum àqueles desconhecidos
que esbarram um no outro por puro acaso
um olhar branco, um rosto que se volta
e depois no mundo nunca mais se encontram

Eu por mim nunca sei
se estou irremediavelmente longe ou demasiado perto de Deus
às vezes pergunto-me quantas vezes o corvo deverá
bater as asas negras
entre o meu corpo e o seu[250]

La presenza dell'angelo e della luce nella prima strofa e quell' imbattersi "per puro caso" in uno sconosciuto creano un evidente parallelo con i "crocevia" di cui parla Sophia, nel suo gioco di luce e di ombra sugli uomini fatti angeli, perché "incoscienti" e dunque "puri come stelle".

La *via* del Governo Vecchio a Roma, dove vari *cammini* si incrociano negli sguardi *bianchi* di chi passa, è un evidente richiamo al titolo stesso del libro: "la strada bianca". Del resto, l'aggettivo "branco" è utilizzato anche nel primo verso del componimento "Clareira", nel quale l'avverbio "rapido", i verbi "avança" e "regressa" e i sostantivi "passagens" e "sentido", segnano anche un ricco campo semantico di strada, cammino:

Um branco lunar, prestigio sem certezas[251]

Le poesie "Via del Governo Vecchio" e "Óstia", sono state proposte da José Tolentino a Roma, quando a Roma il poeta ha rappresentato il Portogallo nell'ambito della VII edizione del

[250] «Se mi porterai un'altra luce ti spiegherò / come si rende un amore immoderato / così simile all'angelo che neppure possiamo intravedere / la vera passività non è quella dell'oblio / ma la mortale velocità del desiderio / che nessuno supporrebbe a nessuna ora // c'è un segreto comune agli sconosciuti / che si imbattono per puro caso l'un l'altro / uno sguardo bianco, un viso che si volta / e poi nel mondo mai più si incontrano // Per me io non so mai / se sono irrimediabilmente lontano o troppo prossimo a Dio / alle volte mi domando quante volte il corvo dovrà / battere le ali nere /(tra il mio corpo e il suo)» J.T. Mendonça, *Poetica* cit., p. 107, mia traduzione con l'eccezione dell'ultimo verso.
[251] «Un bianco lunare, prestigio senza certezze».

Festival Intercontinentale della Letteratura e delle Arti, intitolata "Roma, Patria Comune", il 16 luglio 2010, nella sessione tenutasi all'Isola Tiberina[252] - in portoghese e nella traduzione italiana di Manuele Masini[253]. Il motivo dell'accostamento sembra evidente: sono due dei vari componimenti che, apertamente o meno, all'interno di *A Estrada Branca,* fanno riferimento a Roma. L'aspetto che li accomuna, oltre alla coincidenza geografica, è il dislocamento nel tempo attuale, presente - proprio come succede, per esempio, con "Praça de Santo Domingo, Madrid" e al contrario del tempo di "Rare Bird-Flower Paintings selected from the Ch'ing Palace Collections" dove

> O misterioso mundo que se move
> transfigura-se sem jamais ter um presente[254]

Questi due testi contengono, tra l'altro, riferimenti più o meno espliciti alla poetica pasoliniana. L' "io" del primo si specchia nel "noi" di "Óstia", in entrambi, poi v'è l'intervento del caso: avvenimento fortuito "uno di quei ritardi" aeroportuali, che possono capitare, o circostanza imprevista lo "sbalzo sprovveduto" per strade della periferia romana, fino a Ostia, non già il porto dell'antichità, ma uno squallido accampamento desolato, dove le immondizie si accumulano nei balconi e nei muri graffitati, dove sono esigue le case e le aspettative della gente che si affida a fugaci idoli dello sport:

> Um desses atrasos no aeroporto de Fiumicino
> e eis-nos em salto desprovido por estas ruas
> além do parque arqueológico
> a cidade assemelha-se a um acampamento
> desolado
> varandas cheias de caixotes e detritos
> (devem ser exíguas as casas económicas)
> muros com imprecações aos de Roma
> e a débil força messiânica entregue
> aos ídolos do futebol
>
> Sem darmos conta já estávamos encalhados
> numa qualquer estrada secundária
> junto a um matagal circundado de rede
> onde um letreiro quase ao acaso
> diz ter morrido
> Pier Paolo Pasolini[255]

[252] Nella breve introduzione che ha fatto a questa sessione - a cui ho assistito e che ho registrato ad uso privato - José Tolentino Mendonça, dimostrando il suo forte legame alla città capitale, ha detto la frase, in seguito diventata celebre: *Não sei se fui eu que sonhei Roma, ou se foi Roma que sonhou os meus versos*; "Non so se ho sognato Roma o se Roma ha sognato i miei versi."

[253] "Via del Governo Vecchio" soltanto in J.T. Mendonça, *La notte* cit., "Óstia" in quel volume e anche in J.T. Mendonça, *Poetica* cit.

[254] I due primi versi del componimento: "Il misterioso mondo che si muove / si trasfigura senza avere mai un presente".

[255] «Uno di quei ritardi nell'aeroporto di Fiumicino / ed eccoci d'un balzo sprovveduto per queste vie / oltre il parco archeologico / la città sembra un accampamento / desolato / verande colme di scatole e detriti / (devono essere esigue le

E poi, accanto a un terreno incolto, una lapide, casuale anch'essa, che rammenta la morte di colui che ha convissuto con l'impurità, e che ora si erge tra le macerie quale altissimo monumento al di là del tempo, oltre lo spazio concreto della borgata: Pier Paolo Pasolini[256]. Colui che in "A navalha escurecida" (*Longe não sabia*, 1997), era visto come "colui che ha individuato lo spirito di un Dio che il mondo ha perso". Il poeta italiano è presente non solo nel riferimento diretto alla lapide col suo nome, ma certamente nella stessa visione disincantata dalla periferia della vita, tanto e così diversamente presente in tutta la sua opera.

Parte di questo disincanto è espresso da Tolentino nel giudizio personale che lascia trasparire, tra parentesi, a metà della prima strofa: "(devem ser exíguas as casas económicas)". Tema che era già stato toccato nel testo iniziale di *A estrada branca*, "Os insignificantes", in cui l'alternativa della vita si insinua nel prezzo stesso delle case e non già negli eroi del calcio, e dove la vegetazione che ingiallisce non copre la memoria di una ruralità ideale e forse felice, come quella friulana per Pasolini:

> O custo das casas
> por incrível que pareça
> sugere a possibilidade
> de uma outra vida
> a alma não mora debaixo do seu tempo
> traz de tão longe a fragrância
> de uma vegetação que cresce
>
> mais abaixo junto à represa
> um trecho de sombra
> a estação tornou tudo amarelo uma última vez
> o pinheiro, ao rumor dos caçadores, a corrida atrapalhada da perdiz
>
> nas vagas recordações
> a orla de uma alegria que ninguém viu
>
> os insignificantes flutuam
> ao vento contínuo de Deus[257]

Se in "Os insignificantes" Dio è presente come un vento continuo - la Sua eternità e la Sua volatilità ben espresse in questa immagine - che raccoglie e accoglie e coinvolge e trasporta i più

---

case economiche) / muri con imprecazioni contro i romani / e la debole forza messianica riposta / negli idoli del calcio // Senza renderci conto già eravamo incagliati / in una strada secondaria qualsiasi / presso una macchia circondata di reti / dove una targa quasi per caso / ci dice che morì / Pier Paolo Pasolini»: in J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 87, riportata in J.T. Mendonça, *Poetica* cit., pp.101 e 103.

[256] Un'interpretazione più estesa di questo componimento si trova nell'ultimo capitolo della tesi.

[257] «Il costo delle case / anche se sembra incredibile / suggerisce la possibilità / di un'altra vita / l'anima non abita sotto il suo tempo / porta da lontano la fragranza / di una vegetazione che cresce // più giù vicino alla chiusa / un tratto d'ombra / la stagione ha reso tutto giallo un'ultima volta / il pino, al rumore dei cacciatori, la corsa confusa della pernice // nei vaghi ricordi il margine di una gioia che nessuno ha visto // gli insignificanti galleggiano / nel vento continuo di Dio.» J.T. Mendonça, *A estrada branca*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 11.

infimi e umili insignificanti, nel componimento "O silêncio" la sua forza - capace di trasformare - è invece identificata in un silenzio potente. Si legga l'ultimo verso della poesia:

> Regressamos a uma terra misteriosa
> trazemos uma ferida
> e o corpo ferido
> imprevistamente nos volta
> para margens mais remotas
>
> Giorgio Armani tinha declarado
> àquele jornal inglês: «o luxo desagrada-me,
> é anti-democrático.
> Quero agora homenagear os operários de todo o mundo»
> Eu só pensava em São João da Cruz
> enquanto ouvia pela enésima vez:
> «a moda substituiu o luxo
> pela elegância»
>
> João da Cruz fala de coroas,
> resplendores, casulas
> véus de seda, relicários de ouro e
> diamantes
>
> para lá do jogo das nossas defesas
> qualquer coisa interior
> a intensa solidão das tempestades
> os campos alagados,
> os sítios sem resposta
>
> o teu silêncio, ó Deus, altera por completo os espaços[258]

È questo il primo di quattro componimenti in cui José Tolentino gioca tra passato e presente, tra vita consacrata e santa e vita artistica o culturale, o semplicemente quotidiana. Lo stesso tipo di accostamento che qui viene fatto tra San Giovanni della Croce[259] e Giorgio Armani, si ritrova in "O

[258] «Ritorniamo ad una terra misteriosa / rechiamo una ferita / e il corpo ferito / imprevisto torna a noi / verso margini più remoti // Giorgio Armani aveva dichiarato / a quel giornale inglese: «non mi aggrada il lusso / è antidemocratico. / Adesso voglio omaggiare gli operai di tutto il mondo» / Pensavo soltanto a San Giovanno della croce / mentre sentivo per l'ennesima volta: / «la moda ha sostituito il lusso / con l'eleganza» // Giovanni della Croce parla di corone / aureole, casule / veli di seta, reliquiari d'oro e / diamanti // oltre il gioco delle nostre difese / qualche cosa d'interiore / l'intensa solitudine delle tempeste / i campi allagati, / i luoghi senza risposta // il tuo silenzio, Dio, altera completamente gli spazi», in J.T. Mendonça, *Poetica* cit., pp.99 e 101. Dissentiamo da Manuele Masini nella traduzione del verso *imprevistamente nos volta* come "imprevisto torna a noi". Il significato originale sarebbe piuttosto da identificare con "imprevedibilmente ci rivolgi".

[259] E proprio nei confronti del fondatore dell'Ordine dei Carmelitani Scalzi - si ricordi che è sua la citazione di chiusura del primo libro di poesia tolentiniana, *Os dias contados* (1990) - il poeta ha un'ammirazione confessata. In un'intervista ad Anabela Mota Ribeiro (A. Mota Ribeiro, *art. cit.*) confessa che ha voglia di leggere autori inattuali - «Autores como Tertuliano, Orígenes. Tem sido um alimento muito grande. Interessam-me os espirituais, os místicos, o Maître Eckhart, o João da Cruz, Teresa D'Ávila. (...) Essa visão de conjunto é o que considero uma possibilidade de leitura. Como se não me bastasse ler um fragmento. Como se precisasse de grandes sequências para colher o sentido.» - e in quella concessa a Carlos Vaz Marques (C. Vaz Marques, *art.cit.*), considera che notte e silenzio sono *topoi* centrali nella sua poesia: «São, sem dúvida, dois quartos desta casa que é a obra poética. A noite é também um tópico da tradição poética e da tradição mística. A noite é o lugar da experiência mais funda. A noite, como dizia São João da Cruz, é o tempo da casa sossegada.».

esterco do mundo" tra San Paolo e Simone Weil / Flannery O'Connor, in "Santa Teresa e as prostitutas" tra Santa Teresa d'Avila e José Bento, infine in "Praça de Santo Domingo, Madrid" tra la stessa mistica spagnola e la vita che scorre nella *plaza* madrilena.

Il contrasto tra il contesto colto e spirituale evocato da Giovanni della Croce[260] e la dichiarazione provocatoria dello stilista e imprenditore italiano Giorgio Armani[261] (il lusso cresce accanto ai "campi allagati", ai luoghi che chiedono, ma non ottengono, risposta da Dio) mette in luce la dolorosa e abissale distanza che separa il mondo dove impera il lusso sfrenato e in inarrestabile crescita e il mondo dei diseredati

Anche Santa Teresa d'Avila - altra lettura prediletta da Tolentino, come si è visto - compare in due testi di *A estrada Branca*. In "Praça de Santo Domingo, Madrid" - *en pendant,* in certo senso, con l'iscrizione lapidare che ricorda Pasolini in "Óstia" - la presenza della Santa è ricordata dalla targa al numero 15 della Calle de Costanilla de los Angeles, adiacente alla Plaza de santo Domingo, nella capitale spagnola. Il contrasto tra quella memoria beata e la velocità della vita moderna è costruito dall'inizio del componimento e sottolineato dagli ultimi versi, "Nella primavera del 1569/ Santa Teresa pernottò nella piazza // oggi si passa di là soltanto / per i saldi di Madrid".

Questa ammirazione è qualcosa che ha in comune con Eugénio de Andrade (Cf. M.A. Ribeiro, *Um fim de semana* cit.), l'autore cui Tolentino dedica *A estrada branca*. Si ricordi quanto dichiara a Carlos Vaz Marques: «A verdade é que senti sempre, no meu percurso vocacional, que aquela frase do Novalis é sempre verdade para um homem de fé: «Quanto mais poético mais verdadeiro». O discurso teológico por excelência é feito pelos poetas. Na minha formação espiritual o lugar que São João da Cruz tem, acaba por construir em mim, no meu interior, uma grande unidade. Porque as palavras que expressam o poético são as mesmas palavras que expressam a indagação crente, a construção da experiência crente. É como se fosse uma única experiência. A experiência crente também é um exercício de atenção. Também é um tempo de espera. Tal como a poesia. O silêncio inerente à experiência poética é, penso eu, o silêncio inerente à experiência de Deus, à experiência crente.» (La verità è che ho sempre sentito, nel mio percorso vocazionale, che quella frase di Novalis è sempre verità per un uomo di fede: «Quanto più poetico, più vero». Il discorso teologico per eccellenza è fatto dai poeti. Nella mia formazione spirituale il luogo che San Giovanni della Croce occupa, costruisce in me, nel mio interiore, una grande unità. Perché le parole che esprimono il poetico sono le stesse che esprimono l'indagine del credente, la costruzione dell'esperienza credente. Come se fosse un'unica esperienza. L'esperienza credente è anche un esercizio di attenzione. È anche un tempo di attesa. Il silenzio inerente all'esperienza poetica è, secondo me, il silenzio inerente all'esperienza di Dio, all'esperienza credente.) C. Vaz Marques, *art.cit.*

[260] Le "corone / aureole, casule / veli di seta, reliquiari d'oro e / diamanti" di Giovanni della Croce fanno pensare alla voce della sposa nella strofa 15 del *Cántico espiritual*: "Nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado, / en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado." Si ricordi che anche dal *Cantico spirituale* era stata estrapolata la citazione "amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura" in *Os dias contados.*

[261] Si ricordi la dichiarazione provocatoria rilasciata al *Sunday Telegraph* all'inizio del 2002[261] dallo stilista e imprenditore italiano Giorgio Armani (n. 1934) – per Forbes il 3° uomo più ricco di Italia -riportata da "Vogue", 14 gennaio 2002: «GIORGIO ARMANI risks being labelled fashion's biggest hypocrite this week, after condemning the industry as "anti-democratic". The billionaire Italian designer, whose company is said to be worth around £1.2 billion, having enjoyed a turnover of £156 million in 1999, told reporters at the weekend that he found today's "rampant and desperate" consumerism "dangerous", adding that fashion should be "for the people, not just for those few who can afford the most expensive things." In an interview with The Sunday Telegraph, Armani was eager to prove his own democratic credentials, pointing out that his jeans cost a mere £100, describing the brand as "easy elegance and luxury". He went on to argue that his designs were misunderstood by a new generation of consumers, who had not suffered as he had. "Today's youth, which has suffered neither deprivation nor war, does not value sacrifice," said Armani, one of the few designers still to own his own company outright. "Today, having the newest watch is what people care about. Freedom and sacrifice are seen as pathetic sentimentality and nowadays young people don't want that burden. The young are ashamed of feelings and there is a coldness in everything. Fashion is going in directions which are dangerous.» in http://www.vogue.co.uk/news/2002/01/14/armani-slams-fashion (ultima visualizzazione 21.02.2015).

Il contrasto tra quella memoria beata e la velocità della vita moderna è la tessitura ritmica del componimento sin dai primi versi; e monta via via che si prosegue nella lettura sino al crescendo lapidario e inappellabile degli ultimi versi: "oggi si passa di là soltanto / per i saldi di Madrid". Interessante notare il realismo dell'ambientazione: il "neon das viagens Zeppelin" (si riferisce all'agenzia di viaggi "Viajes Zeppelin S.A. con sede nella Plaza de Santo Domingo, nº 2) e il "negócio indiano de alimentares"[262], che è ovviamente il negozio "Alimentación - Fruteria - Bazar Lisa", all'inizio della sopranominata Calle, così angusta e colma "fino al dettaglio", dove i clienti del Hostal Gala (Costanilla de los Angeles 15) troveranno perfino difficoltà a dormire - "fossos de areia na respiração de quem dorme":

Há um rumo entre o néon das viagens Zeppelin
e o cheiro desarrumado
do negócio indiano de alimentares
açudes, trincheiras, crepúsculos
crescem ao longo do caminho principal
fossos de areia na respiração de quem dorme

a sorte assinala com tinta uma praga nas folhas moles
avalanches varrem os nomes
por qualquer razão no meio daquele descampado
espinheiros, urzes, lentiscos, giestas e mirtos
se havia ali alguma coisa
ao cuidado de quem continuarmos vivos

na primavera de 1569
Santa Teresa pernoitou na praça

hoje só lá se passa
para os saldos de Madrid[263]

"Santa Teresa e as prostitutas" si configura, poi, come un tenero e divertente omaggio a José Bento (n.1932)[264], poeta - e traduttore dal castigliano dal 1957- rilevante divulgatore della cultura

[262] Forte italianismo nelle espressioni "negócio" e "alimentares", in stretta coincidenza con "negozio" e "alimentari". In portoghese corrente si direbbe invece "mercearia" o "mini-mercado" o, più genericamente, "loja".
[263] «Esiste una rotta tra il neon dei viaggi Zeppelin / e l'odore disordinato / del negozio indiano di alimentari / chiuse, trincee, crepuscoli / crescono lungo la strada principale / fossi di sabbia nel respiro di chi dorme // la fortuna segnala con inchiostro una piaga nelle foglie molli / valanghe spazzano via i nomi / per un strano motivo in mezzo a quella landa / spini, eriche, lentischi, ginepri e mirti / se c'era li qualcosa / a cura di chi continuare vivi // nella primavera del 1569 / Santa Teresa ha pernottato nella piazza // oggi si passa di là soltanto / per i saldi di Madrid». J.T. Mendonça, *A estrada* cit., p. 19.
[264] I settanta poemi di *Alguns Motetos - poesia di José Bento* - pubblicata nella collezione "Grãos de Pólen", poesie scelte da poeti, presso Assírio & Alvim (2003), sono stati selezionati da Tolentino Mendonça, che nel prologo scrive: «A condição quase clandestina, de um dos mais fascinantes percursos da poesia portuguesa actual, permanece como um testemunho da exigência a que ele nos transporta. Será, certamente, necessário abdicar das vias-rápidas dominantes, e tomar o endereço de caminhos secundários, de pacientes estradas que olham a distância sem a pretensão de anulá-la, entre velhas paredes de pedra e sombra, pelo serpenteado dos campos. Ou tomar retirados itinerários pedestres, atalhos que se diriam submersos na crosta da terra, na solidão de passagens, no desarmado abandono dos vestígios, se quisermos seguir os rastros de um poeta que jamais teve, por exemplo, automóvel ou carta de condução. (...) A poesia de José Bento tem a

ispanica in Portogallo. Ha tradotto per le edizioni ASA, nel 1982, San Giovanni della Croce e, sette anni dopo, con la stessa casa editrice ventidue poemi di Santa Teresa: *Seta de fogo*.

Tutto il gioco si costruisce qui intorno ad un buffo pretesto: un topo - quello stesso che avevamo trovato in "Rare Bird-Flower Paintings". José Bento, in una lettera a Tolentino, afferma di "sentirsi un topo davanti a Santa Teresa",

> Recebi hoje uma carta do José Bento
> que dizia sentir-se um rato diante de Santa Teresa
> eu gosto tanto dele, posso dizer o mesmo
> mas temo seja o que for
> de incalculável
>
> Diante de um rato experimento
> não exatamente repulsa para a qual sou demasiado fraco
> mas uma tristeza submersa
> dissimulada na própria forma
> lembro-me no meu quarto há muitos anos
> a ratoeira armada debaixo da cama
> e o deslizante rumor quase inaudível
> cortado por um dique mecânico
> um cheiro a folhas mortas apoderava-se da superfície
> como se alguma coisa mais longínqua
> ficasse presa daquele artifício
>
> Tenho também uma história cómica com ratos
> que me custou hora e meia da maior vergonha
> reuni em minha casa alguns técnicos de saúde
> e voluntários dessas causas
> para projectar uma ajuda às prostitutas
> e um rato circundou, um por um, os sapatos dos presentes
> e tentava subir os degraus da escada numa necessidade
> que se diria invencível
> as pessoas eram educadas e fizeram todas de conta
> mas eu estava para ali
> afundado num desespero
>
> Quando por vezes vejo tombar
> pelos altos degraus a minha vida
> procuro pensar nos dois ou três interesses que me restam
> entre eles Santa Teresa e o drama das prostitutas[265]

respiração e a intensidade de uma disciplina espiritual. Nunca nos convoca apenas a uma viagem, uma evocação, um casual gesto.» (La condizione quasi clandestina di uno dei più affascinanti percorsi della poesia portoghese attuale, rimane come un testimone dell'esigenza a cui esso ci trasporta. Sarà, certamente, necessario abdicare dalle vie-rapide dominanti e prendere l'indirizzo di cammini secondari, di pazienti strade che guardano la distanza senza la pretensione di annullarla, tra vecchie mura di pietra e ombra, tra il serpeggiare dei campi. O prendere raccolti itinerari pedonali, scorciatoie che si direbbero sommerse nella crosta della terra, nella solitudine dei paesaggi, nel disarmato abbandono delle vestigie, se vogliamo seguire le tracce di un poeta che non ha avuto mai, per esempio, macchina o patente di guida. (...) La poesia di José Bento ha il respiro e l'intensità di una disciplina spirituale. Non ci convoca soltanto ad un viaggio, una vocazione, un gesto casuale.) In J.T. Mendonça, *José Bento: uma poética do apagamento* in J. Bento, *Alguns motetos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

[265] «Ho ricevuto oggi una lettera di José Bento / in cui diceva di sentirsi un topo davanti a Santa Teresa / io gli voglio tanto bene, posso dire lo stesso / ma ho paura di una cosa qualsiasi / di incalcolabile // Davanti ad un topo provo / non

Una lunga poesia dal tono leggero, tra il tenero e il divertente, nella complicità che il poeta stabilisce con il lettore, come se la stabilisse con José Bento. La parola centrale del componimento è "gradini" - termine che ritroviamo nella prima strofa di "Ilha dos Mortos", e che fa confessare a Tolentino il suo senso di pochezza: come il piccolo topo che evoca con "tristezza sommersa" perché si identifica con la sua afflizione, sia quando cade nella trappola messa sotto il letto, sia quando si affanna per salire le scale senza riuscirci, anche lui ha momenti di difficoltà nella vita. Momenti in cui è salvato dallo spirito e dalla cultura (Santa Teresa), dall'azione (l'aiuto alle prostitute), e probabilmente anche dall'amicizia, come quella che ha con José Bento, a cui dice di "volere tanto bene" nel terzo verso del componimento.

Il componimento "Ilha dos Mortos" [266], appena citato, è tra l'altro un interessante esempio di ciò che lega in Tolentino i vari testi all'interno dello stesso volume: per un intricato sistema di rimandi e richiami, le poesie si decifrano a vicenda, si citano, provocano l'intelligenza e la memoria del lettore nell'evocazione costante di temi, sensazioni, parole già nominate prima. E naturalmente le interferenze con altre letture del poeta - per esempio, di nuovo Sophia de Mello Breyner, subito nel primo verso ("Mentre illumini l'ingresso del fiume"), in assonanza con "Enquanto longe divagas"[267].

E ancora, l'elemento rame - che, qui, "rende mute innumerevoli dinastie" - si colloca in una graduatoria di metalli cui il poeta fa riferimento in vari componimenti: il bronzo - "quebrei as portas

esattamente la repulsione per la quale sono troppo debole / ma una tristezza sommersa / dissimulata nella forma stessa / ricordo nella mia camera molti anni fa / la trappola armata sotto il letto / e lo scivolante rumore quasi inaudibile / troncato da un clic meccanico / un odore di erbe morte raggiungeva la superficie / come se qualcosa di più lontano / rimanesse in quell'artificio // Ho anche una storia umoristica con topi / che mi è costata un'ora e mezza del più grande imbarazzo / ho riunito a casa mia qualche operatore sanitario / e volontari di quelle cause / per progettare un aiuto alle prostitute / e un topo ha circondato, una per una, le scarpe dei presenti / e cercava di salire i gradini della scala in una necessità / che si direbbe invincibile / le persone erano educate e facevano finta / ma io ero lì / sprofondato nella disperazione // Quando ogni tanto vedo cadere / dagli alti gradini la mia vita / cerco di pensare nei due o tre interessi che mi restano / tra di loro Santa Teresa e il dramma delle prostitute». J.T. Mendonça, *A estrada* cit., pp. 30-31.

[266] «Enquanto iluminas a entrada do rio / o cobre emudece dinastias sem número / por degraus desiguais os mineiros, / os artesãos, as lavadeiras / lutam pela perfeição, lutam por Deus / em galerias remotas / as armas de caça vencidas / por ramos e arados // nenhuma morte é tão longa quanto a vida / diria quem pela primeira vez / visse debaixo de árvores sombrias / o sítio do mar, a porta das constelações / cem espantos possíveis / e no espanto uma esperança // o loureiro assinala a todos sua ciência negligenciada / címbalos, manuscritos e coroas / atiradas para o chão como vestimenta da batalha / insígnias do nosso posto de estrela em estrela // dão-nos sem nós pedirmos / ouvimos até sem querer / acima das arestas sombrias / a noite clara e os bosques» (Mentre illumini l'ingresso del fiume // il rame ammutolisce dinastie senza numero / per gradini disuguali i minatori, / gli artigiani, le lavandaie // lottano per la perfezione, lottano per Dio / in gallerie remote / le armi da caccia vinte /da rami e aratri // nessuna morte è tanto lunga quanto la vita / direbbe chi per la prima volta / vedessi sotto gli alberi ombrosi / il luogo del mare, la porta delle costellazioni / cento spazi possibili / e nella meraviglia una speranza // il lauro segnala a tutti la sua scienza negletta / cembali, manoscritti e corone / buttate per terra come vestiario di battaglia / insegne del nostro posto di stella in stella // ci donano senza che chiediamo / sentiamo anche senza volere / al di sopra degli angoli ombrosi / la notte chiara e i boschi.) In J.T. Mendonça, *A estrada* cit., pp. 37-38.

[267] Il componimento "Enquanto longe divagas", pubblicato in *O Nome das Coisas* (1977) inizia con il verso che gli serve da titolo e si costruisce in tre parti, lunga ode all'amore fedele. Nella prima delle tre, in una struttura anaforica, si ripete la proposizione subordinata temporale che, in nostra opinione, Tolentino ha in mente, quando scrive "A ilha dos mortos": «Enquanto longe divagas (...) / Enquanto vais à deriva das correntes (...) / Enquanto percorres os labirintos da viagem (...) / Enquanto tacteias e duvidas e te espantas (...) / Enquanto naufragas e te afundas e te esvais (...)».

de bronze" - in "Side of the road"; l'argento - "Guardei para ti relâmpagos inúteis / prata feita de medidas vagas" - in "Pontos luminosos" e l'oro - "a cada olhar caberá / na lâmina de ouro / um nome inefável" - in "Lilases". Oppure, l'evocazione della caccia: "le armi da caccia vinte / da rami e aratri" - era già presente nel primo componimento, "Os insignificantes": "(...) o rumor dos caçadores". La visione "sotto gli alberi ombrosi" è presente in "Clareira" - "debaixo de que árvore se pode ver" - e "la porta delle costellazioni" ricorda non solo l'evocazione andreseniana di "Uma história distante" - "dormimos a céu aberto, pelas estradas" - ma anche in particolare il testo di chiusura del volume, "O poema": "O poema obriga a pernoitar na solidão dos bosques". "Cembali, manoscritti e corone" è di nuovo sulla traccia di Giovanni della Croce ("João da Cruz fala de coroas (...)" in "O silêncio") ma è genericamente vocabolario biblico, di costante ricorrenza in Tolentino. Il verso "al di sopra degli angoli ombrosi" è il contrappunto di "acima do muro alto" di "A estrada branca". Infine "la notte chiara e i boschi" è l'ambientazione di "O passo do anjo"[268] e di "Clareira"[269]:

O passo do anjo

Pelas escarpas, nos atalhos de areia e erva
em matas sombrias onde as faias se renovam
os animais já não vigiam
já ninguém os persegue

a chuva desenha círculos perfeitos
nos poços dos aldeões
como nos charcos

o restolhar de prata da folhagem
previne do passo do anjo, na escuridão

Clareira

Um branco lunar, prestígios sem
certezas
os galos lutadores arrebatam o jardim
é tão rápido um lugar enquanto avança o
vento
debaixo de que árvore se pode ver

a chama pousada por um brado
mais forte, mais fraco
passagens de cor vermelha
intensidades, torções

teus olhos buscam na clareira o ponto

Di esempi di raccordo o di contatto tra i testi se ne potrebbero fare ancora molti, ma ci limiteremo ad analizzare l'elemento "tu", che emerge da "Clareira", e che mette in contatto i due

[268] «Per le scarpate, nelle scorciatoie di sabbia e erba / nelle boscaglie ombrose dove i faggi si rinnovano / gli animali non vigilano più / già nessuno li insegue // la pioggia disegna circoli perfetti / nei pozzi dei paesani / come nelle pozzanghere // il rumore d'argento delle foglie / previene il passo dell'angelo, nel buio». *Ibidem*, p.26.

[269] «Un bianco lunare, prestigi senza certezze / i galli lottatori infuocano il giardino / è così veloce un posto mentre il vento avanza / sotto quale albero si può vedere // la fiamma posata da un grido / più forte, più debole / passaggi di color rosso / intensità, torsioni // i tuoi occhi cercano nella radura il
punto invisibile / un unico senso, infinite volte // attraverso quali domande, quali risposte / si ritorna alle parti inseparabili?», *ibidem*, p.33. Purtroppo la traduzione di "clareira" come "radura" non abbraccia un secondo senso che la parola portoghese raggiunge etimologicamente - quello di, nella radura, esserci pure un "chiarore"/"clareira" - elemento poeticamente utile a Tolentino per creare ulteriori letture di visibilità, spazio notturno.

poemi precedenti, con un terzo: "Vidas secretas"[270]. Sorprendentemente il "tu" di questo componimento, sembra essere un animale, che condivide con il poeta un senso di solitudine. Dopo l'identificazione con un topo, qui è un cane pauroso, che avanza esitante, batte la coda e si attorciglia. E il termine "foragido", conduce ad un altro componimento, che inizia con la citazione del poeta Dino Campana (1885-1932) - anch'egli un latitante, in perenne fuga dalla famiglia, dal paese e dall'autorità, tra un ricovero e l'altro in manicomio o tra gli arresti dalla polizia dei posti e dei paesi dove girovagava. La frase è tratta dal titolo di uno dei componimenti presenti nei suoi Canti Orfici[271]: "O poesia tu più non tornerai". La poesia è "Clandestinos":

Clandestinos serão sempre os anjos de Iahwé

Enchem os primeiros autocarros para o centro
leem o jornal de distribuição gratuita
à espera que de novo o mar se rasgue
num quarto sub-alugado da periferia
onde em vez de Corte Inglês e Continente os supermercados
se chamam Lidl ou Discount

É fácil detetar seu rosto transparente
pois pertence-lhes a solidão como um zumbido
imerso, inatual, impreciso
semelhante ao dos bosques vedados onde já não se colhe
as castanhas, a lenha morta

Nas grandes praças da Europa por onde quer que se vá
o mesmo rosto detrás dos vidros policiais
uma espécie de fantasma
indivisível, muito para lá dos confins
embora o êxodo exija agora estrita documentação

Todos os textos conspiram contra a materialidade do corpo
por isso há quem acredite na sua ressurreição[272]

[270]«Veio depois num passo prudente / certificar-se se eu não seria / um dos porteiros da terra da sombra / As minhas pernas levantavam uma cortina / no corredor da casa àquela hora / e ele inquietara-se muito, tornara-se o foragido / que eu, porém, nunca deixei de avistar / entre a estante e o maple forrado a cabedal // Aos poucos, quase se enroscou / bateu a cauda uma, duas vezes / talvez tenha percebido entre nós / vestígios de uma mesma solidão: / «Também em ti / alguma coisa derruba a luz, / as portas do mar...» // Nesses vagos/ qualquer de nós podia / reconhecer seus domínios» (È venuto dopo in un passo prudente / certificarsi se io non ero / uno dei portieri della terra dell'ombra / Le mie gambe alzavano una tenda / nel corridoio di casa a quell'ora / e lui si era molto inquietato, era diventato il latitante / che io, però, non ho smesso mai di vedere / tra la libreria e la poltrona di cuoio // A poco a poco, quasi si attorcigliò / ha battuto la coda una, due volte / forse ha capito tra di noi / vestigia della stessa solitudine: «Anche in te / qualcosa abbatte la luce, / le porte del mare...» // In quei vaghi / ognuno di noi poteva / riconoscere i suoi domini). *Ibidem,* p.32.

[271] Cf. D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi, Torino, 2003.

[272] «Clandestini saranno sempre gli angeli di Iahwé // Riempiono i primi bus per il centro / leggono il giornale in distribuzione gratuita / aspettano che di nuovo il mare si laceri / in una stanza affittata nella periferia / dove anziché Corte Inglés e Continente i supermercati / si chiamano Lidl o Discount // È facile individuare il loro volto trasparente / poiché la solitudine gli è propria come un brusio / immerso, inattuale, impreciso / simile a quello dei boschi proibiti dove già no si coglie / le castagne, la legna morta // Nelle grandi piazze d'Europa sia dove sia / lo stesso volto dietro i vetri della polizia / una specie di fantasma / indivisibile, molto oltre i confini / sebbene l'esodo oggi esiga documentazione rigorosa

Un Tolentino immerso nei problemi dell'attualità (ad esempio, quello dell'immigrazione clandestina che affligge l'Europa di oggi), che continua a rivolgere la sua misericordiosa pietà ai poveri della terra posti sul piano degli angeli; di nuovo il richiamo biblico - Iahwé, esodo - in quel doppio gioco di rendere attuale il Testo sacro e di sacralizzare le cose comuni del tempo presente; e di nuovo il parallelo erudito, la vicenda biografica di Dino Campana e della sua vita errabonda, resa memoria viva ancora oggi, grazie alla sua opera scritta, perciò "Tutti i testi cospirano contro la materialità del corpo". E di nuovo vocaboli come "boschi" e "trasparente" (cioè, invisibile) si insinuano in questi versi. Versi che localizzano con precisione questa poesia in Itália - "nella periferia / dove anziché Corte Inglés e Continente i supermercati / si chiamano Lidl o Discount", oltre che il riferimento al mare lacerato, quello degli sbarchi sulle coste siciliane, che ormai da anni sono annunci quotidiani nei notiziari.

C'è inoltre da notare come questo volume abbondi di segni di un'italianità che Tolentino ha assorbito nei suoi lunghi soggiorni romani. Oltre a quello appena citato, il riferimento ad Armani, a Fiumicino nel pasoliniano "Óstia", al quotidiano "La Repubblica" [273], il giornale romano più diffuso. Presenza romana ancora negli ultimi tre versi di "Plátanos": il modo di "misurare il tempo di una vita / che naufraga" è, per il poeta, il gettare foglie di platano dagli argini del fiume, ovviamente il Tevere:

> Depois de ter fechado tudo, abro de novo a porta
> e corro cambaleante para a vazia escuridão
> assusta-me a certas horas a companhia
> do que não adormece
> a resistência disso no nosso espaço
> movido por outra forças
>
> Mas também me ocorre acender primeiro a luz
> e só depois
> sentir um medo louco da casa que me acolhe
> dos seus redemoinhos impercetíveis
> que julgo cada vez mais perto
> como se estivesse para ser morto
> às mãos do próprio Deus
>
> Não sei bem acordar vivo destas coisas:
> aproveito o ruído do entardecer e grito muito alto
> deixo-te um instante só (um instante só)
> para fechar os olhos que tanto ardem
> ou atiro das margens folhas ao rio

// Tutti i testi cospirano contro la materialità del corpo / perciò c'è chi crede nella sua resurrezione» in J.T. Mendonça, *Poetica* cit., pp. 103 e 105.

[273] «Apenas Deus os teria contados / mas a publicidade aos produtos Bioscalin / garante inquietantes milagres capilares / e revela / são 130 mil os cabelos da nossa cabeça» (Soltanto Dio avrebbe potuto contarli // ma la pubblicità dei prodotti Bioscalin / assicura inquietanti miracoli capillari / e rivela / sono 130 mila i capelli della nostra testa). J.T. Mendonça, *La notte* cit., p.83.

para medir o tempo de uma vida
a naufragar[274]

L'angoscia dell'io poetico che non dà requie e non consente di dormire; le idee che non lo abbandonano nemmeno al buio; le paure che lo assaltano quando si accende la luce; tutto lo pone quasi al cospetto di un Dio punitore, così simile all'immagine severa e inaccessibile di alcuni passaggi dell'Antico Testamento. E allora, oltre al tema stesso del poema: la mancanza di pace che gli fa percepire la vita "naufragare" davanti al passaggio delle acque del fiume, qui importa notare l'insistenza nei temi veterotestamentari, assorbiti negli anni di studio cui Tolentino fa ricorso in vari componimenti della stessa raccolta: a titolo di esempio in "Do Canto de Débora (Jz 5, 31)", brevissima poesia, di fatto una traduzione del versetto indicato nel titolo, tra i più antichi esempi di poesia ebraica e ascritto alla voce di una donna, l'unica a sedere tra i giudici biblici. Altra poesia a tema biblico è "A montanha única":

Em algum momento fomos simultâneos
como dois corpos tombando na água
passámos por portas diferentes
de forma que se prestava a tamanhas confusões
nossos gestos equivaliam-se com precisão
quando um estendia um pano de púrpura
o outro pousava um pano escarlate
quando um erguia a sua lâmpada
dir-se-ia a mesma mais além a ser erguida
com vasos idênticos
e os reservados aromas da oblação

Entre as duas tábuas de pedra
a montanha única ardia em fogo
até ao céu[275]

Questa "montagna unica" è facilmente identificabile dalla seconda strofa; si tratta del monte Sinai, dove, nella narrazione del *Libro dell'Esodo,* Mosè fu chiamato da Dio circonfuso in un roveto ardente (Es 3,1 ss.) e dove tornerà anni dopo per ricevere le Tavole della Legge del Decalogo (Es

[274] «Dopo aver chiuso tutto, apro di nuovo la porta / e corro vacillante verso la vuota oscurità / mi spaventa a certe ore la compagnia / di ciò che non riposa / la sua resistenza nel nostro spazio / mosso da altre forze // E mi capita anche d'accendere prima la luce / e solamente dopo / sentire grande paura della casa che mi accoglie / dei suoi turbinii impercettibili / che mi sembra sempre più vicino / come se stesse per essere ucciso / dalle mani di Dio // Non mi riesco a svegliare vivo da queste cose: / approfitto del rumore della sera e grido molto alto / ti lascio un solo istante (un solo istante) / per chiudere gli occhi che ardono tanto / o dai margini tiro foglie al fiume / per misurare il tempo di una vita / che naufraga»: J.T. Mendonça, *Poetica* cit., pp.105 e 107.

[275] «In qualche momento fummo simultanei / come due corpi a cadere nell'acqua / passavamo da porte distinte / in un modo che si prestava a innumerevoli confusioni / i nostri gesti si equivalevano con precisione / quando l'uno stendeva un pano di porpora / l'altro posava un panno scarlatto / quando uno alzava la sua lampada / sembrava la stessa, Là oltre, ad essere alzata / coi bacini identici / e i riservati aromi dell'oblazione // Fra le due steli di pietra / la montagna unica ardeva in fiamme / fino al cielo». J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 77.

19,10 ss.). Interessante anche, la presenza di una fitta serie di vocaboli di chiara estrazione biblica come "panno di porpora" e "panno scarlatto", "lampada" e "aromi dell'oblazione" - già ricorrenti in "O silêncio". Ma appare ancora più stimolante, sempre in ossequio alla logica tolentiniana dei rimandi e dei giochi di parole, scoprire che il primo verso della seconda strofa rimanda al titolo della mostra di pittura di Ilda David' organizzata alla galleria Porta33 di Funchal (17.12.2005 - 31.03.2006), per il cui catalogo, edito da Assirio & Alvim, Tolentino scrisse sei poesie: *Tábuas de pedra*. Particolarmente prodighi di simili giochi di riflessi, i componimenti di questo volume ci forniscono non soltanto il titolo del volume stesso, *A estrada branca*, ma anche il titolo di quella che, nell'anno successivo alla pubblicazione, sarà scelto quale titolo dell'antologia poetica di José Tolentino Mendonça, con versione italiana e portoghese: *A noite abre os meus olhos* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2006) / *La notte apre i miei occhi* (Pisa, ETS, 2006).

No sangue do filho do homem
uma parcela trémula
um silêncio demasiado precioso
para a listagem das grandes transformações

Caminhei sempre para ti sobre o mar encrespado
na constelação onde os tremoceiros estendem
rondas de aço e charcos
no seu extremo azulado

Ferrugens cintilam no mundo,
atravessei a corrente
unicamente às escuras
construí minha casa na duração
de obscuras línguas de fogo, de lianas, de líquenes

A aurora para a qual todos se voltam
leva meu barco da porta entreaberta

o amor é uma noite a que se chega só[276]

Così come accade per "Via del Governo Vecchio", anche detto componimento è stato oggetto di successiva revisione. La prima versione è stata semplificata e la sua pubblicazione nell'antologia omonima risulta mancante della prima strofa[277], decisiva per identificare il senso cristologico del

[276] «Nel sangue del figlio dell'uomo / una tremula particella / un silenzio troppo prezioso / per il registro delle grandi trasformazioni // Ho camminato sempre verso di te sul mare increspato / nella costellazione dove le lupinelle estendono / ronde di acciaio e pantani / nel loro estremo azzurro // Scintillano ruggini nel mondo / ho attraversato la corrente / nell'oscurità completa / ho costruito la mia casa nella durata / di oscure lingue di fuoco, di liane, di licheni // L'aurora verso cui tutti si voltano / reca la mia barca dalla porta socchiusa // l'amore è una notte cui si giunge soli». *Ibidem*, p. 85. Non concordiamo con la traduzione di "charcos" quali "pantani", ritenendo più pregnante e prossima al senso originale la scelta di "pozzanghere".

[277] Si noti la scelta di trduzione di Manuele Masini che per la versione originale non rispetta il taglio operato nell'antologia portoghese.

componimento: l'espressione biblica "sangue del figlio dell'uomo", che ricorda, appunto, il sacrificio di Gesù crocefisso. La versione semplificata – rimosso qualsiasi riferimento religioso – assume pertanto il tono di poesia d'amore: "l'amore è una notte cui si giunge soli". Si noti, inoltre, come l'idea della strada sia marcata attraverso un uso precipuo di vocaboli che rimandano al cammino: "ho camminato", "ho attraversato", altrove ricorrenti; parimenti spiccano come gemme del tessuto lessicale tolentiniano, "costellazione", "pozzanghere"; anche buio e "porta socchiusa". Ma soprattutto si rende interessante l'immagine, puro ossimoro, delle "ruggini scintillano nel mondo", che incontra il tema della purezza e dell'impurità, su cui l'autore riflette nel testo in prosa che chiude il volume, offrendo spunti di riflessione sull'arte poetica. Dal titolo, appunto, "O Poema":

> O poema é um exercício de dissidência, uma profissão de incredulidade na omnipotência do visível do estável, do apreendido. O poema é uma forma de apostasia. Não há poema verdadeiro que não torne o sujeito um foragido. O poema obriga a pernoitar na solidão dos bosques, em campos nevados, por orlas intactas. Que outra verdade existe no mundo para lá daquela que não pertence a este mundo? O poema não busca o inexprimível: não há piedoso que, na agitação da sua piedade, não o procure. O poema devolve o inexprimível. O poema não alcança aquela pureza que fascina o mundo. O poema abraça precisamente aquela impureza que o mundo repudia.[278]

Decisamente pasoliniana è tale definizione di poesia, cui torneremo nell'ultimo capitolo: il mondo vive affascinato dalla purezza, ripudia l'impurità; come si colloca la poesia in questa dicotomia? La poesia abbraccia l'impurità e non persegue la purezza, perché cerca nel mondo quell' "altra verità" che esiste oltre la verità "che a questo mondo non appartiene", ed è anche per questo motivo che la "vera poesia" trasforma "il soggetto in un fuoriuscito". In concreto, la poesia si oppone all'uomo pio che "nell'affanno della sua pietà" cerca l'inesprimibile; la poesia lo "restituisce" e ciò significa che, davanti all'inesprimibile, essa non giudica, semplicemente ne prende atto e poi fa di questo inesprimibile materia propria.

La citazione di apertura del volume ("il mio male viene da più lontano") è presa dalla scrittrice americana Flannery O'Connor (1925-1964), una fervente cattolica nel Sud protestante degli Stati Uniti, nella cui opera si contano due romanzi - *Wise Blood* (*La saggezza nel sangue*, 1952) e *The Violent Bear It Away* (*Il cielo è dei violenti,* 1960) -, il frammento di un terzo romanzo, una trentina

[278] «La poesia è un esercizio di dissidenza, una professione di incredulità nell'onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso. La poesia è una forma di apostasia. Non c'è vera poesia che non trasformi il soggetto in un fuoriuscito. La poesia ci obbliga a pernottare nella solitudine dei boschi, in campi innevati, lungo margini intatti. Quale altra verità esiste nel mondo, oltre a quella che in questo mondo non appartiene? La poesia non cerca l'inesprimibile: non esiste uomo pio che, nell'affanno della sua pietà, non lo ricerchi. La poesia restituisce l'inesprimibile. La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia.» in J.T. Mendonça, *La notte* cit., p.95.

di racconti, saggi e lettere. Tolentino è un ammiratore di Flannery, e la cita in diverse occasioni, come nell'intervista ad Anabela Mota Ribeiro:

> Gosto muito da Flannery O'Connor, que é para mim, ao lado do Pasolini, uma mestre espiritual. Ela mostra um mundo que se diria monstruoso. De assassinos em série. De gente capaz de tudo. «Esse mundo somos nós.» Até que acontece o encontro com a graça. É esse encontro que transforma a nossa vida. Penso que não se pode dividir [a humanidade] entre homens bons e homens maus. (...) Há a experiência do mal, que é comum a todos, que nos atravessa, corrói, domina em tantos momentos. (...)
> Mas esse encontro com o mal que nos habita é absolutamente necessário para tomarmos consciência de nós. Senão somos uma ilusão. Lidamos connosco próprios numa idealização tal que nunca aterramos verdadeiramente na realidade. A Flannery O'Connor tem um livro de ensaios sobre literatura chamado *No Território do Diabo*. Digamos que a nossa vida é também no território do diabo. No território da tentação, da luta, do combate interior. O grito existencialista de S. Paulo... «Quem me livrará deste corpo de morte, que não faço o bem que quero e faço o mal que não quero?» Todos sentimos esta forma paradoxal em que a nossa existência se desenvolve.[279]

O ancora, più di recente, in un'altra intervista per il *Jornal de Letras,* alla giornalista Maria Leonor Nunes:

> Gosto do catolicismo de Bruce Springsteen. Como gosto do de Kerouac, de Dorothy Day, da Flannery O'Connor. Estimo muito o catolicismo deles, solto, sem muito pó no tapete. Muitas vezes, associa-se o discurso católico à rendição, quando é o contrário, um discurso de insubmissão. E neles percebemos como pode até ser de contracultura.[280]

Tolentino stesso firma un saggio pubblicato sul sito del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura in cui affronta lungamente i temi narrativi propri della scrittrice americana, della sua opera intrinsecamente cattolica e dell'idea di impurità, che Flannery O'Connor attribuiva alla narrativa stessa: "la narrativa é la più impura, la più modesta e la più umana delle arti":

> Podem, de facto, coexistir modos diferentes de ler as suas narrativas originalíssimas, ocres, desdenhosamente esplêndidas. O tempo tem tornado evidente que elas pertencem à antologia

[279] «Mi piace molto Flannery O'Connor che è per me, accanto a Pasolini, una maestra spirituale. Lei mostra un mondo che si direbbe mostruoso. Di serial killer. Di gente capace di tutto. «Quel mondo siamo noi.» Finché non succede l'incontro con la grazia. È tale incontro che trasforma la nostra vita. Penso che non si può dividere (l'umanità) tra uomini buoni e uomini cattivi (...) Esiste l'esperienza del male, che è comune a tutti, che ci attraversa, corrode, domina in tanti momenti. (...) Ma tale incontro con il male che ci abita è assolutamente necessario per prendere coscienza di noi. Altrimenti siamo un'illusione. Stiamo con noi stessi in un'idealizzazione tale che non atterriamo mai veramente nella realtà. Flannery O'Connor ha un libro di saggi sulla letteratura dal titolo *Nel territorio del diavolo*. Nel territorio della tentazione, della lotta, del combattimento interiore. L'urlo esistenzialista di San Paolo... «Chi mi libererà di questo corpo di morte, che non faccio il bene che voglio e faccio il male che non voglio?» Tutti sentiamo questa forma paradossale in cui la nostra esistenza si sviluppa». A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[280]«Mi piace il cattolicesimo di Bruce Springsteen. Come mi piace quello di Kerouac, di Dorothy Day, di Flannery O'Connor. Stimo molto il loro cattolicesimo, libero, senza molta polvere sul tappeto. Molte volte si associa il discorso cattolico alla resa, quando è l'esatto contrario, un discorso di ribellione. E in loro capiamo come può essere perfino di controcultura.» M.L. Nunes, *art.cit.*

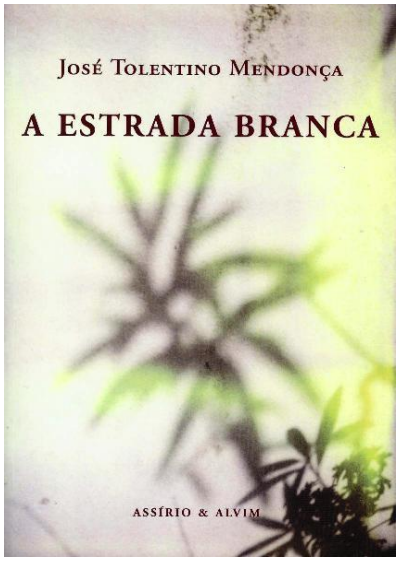
> das grandes narrativas do Ocidente. Contudo ela as escreveu de um modo apenas, e de nenhum outro: tudo o que escreveu foi por ser católica; o motor da sua perceção foi a Fé somente; e todos os seus motivos remetem para o núcleo vital dos mistérios cristãos. (...)
> Para falar do Mistério da Graça ela sabe que é preciso percorrer «o território do Diabo», e fazê-lo sem abstrações, conformando-se à doutrina tradicional do livre-arbítrio: a liberdade humana pode, de muitas maneiras, decretar o fechamento à Graça, ser uma subtilíssima e inexpugnável muralha ao seu trânsito. Mas, defende numa das suas cartas, «a Graça, segundo o pensamento católico, pode usar, e efetivamente usa, como seu meio aquilo que é imperfeito, aquilo que é puramente humano, e até o falso. Afastar-se da Graça é uma questão de decisão, um acto da vontade, um gesto que envolve sempre a alma na sua inteireza. Segundo o modo de pensar protestante a Graça e a natureza não têm muito a compartilhar. [Os meus personagens], por causa da sua hipocrisia, da sua humanidade e da sua banalidade, jamais poderiam ser um meio para a Graça. Precisamente por que vejo as coisas de outra maneira sou uma escritora católica». A Graça é o acontecimento perante o qual o homem entende o seu destino, o seu verdadeiro destino. [281]

Flannery O'Connor ricomparirà nella poesia di Tolentino intitolata "O esterco do mundo", accostata a Simone Weil e a Paolo di Tarso, dai cui versi questa tesi ha preso il suo titolo – e a cui torneremo più avanti nel corpo del presente lavoro:

> Tenho amigos que rezam a Simone Weil
> Há muitos anos reparo em Flannery O'Connor
>
> Rezar deve ser como essas coisas
> que dizemos a alguém que dorme
> temos e não temos esperança alguma
> só a beleza pode descer para salvar-nos
> quando as barreiras levantadas
> permitirem
> às imagens, aos ruídos, aos espúrios sedimentos
> integrar o magnífico
> cortejosobre os escombros
>
> Os orantes são mendigos da última hora
> remexem profundamente através do vazio
> até que neles
> o vazio deflagre

[281] «Possono, in effetti, coesistere modi diversi di leggere le sue narrative originalissime, ocra, disdegnosamente splendide. Il tempo ha reso evidente che loro appartengono all'antologia delle grandi narrative dell'Occidente. Comunque, lei le ha scritte in un modo soltanto e in nessun'altro modo: tutto ciò che ha scritto lo ha fatto essendo cattolica; il motore della sua percezione è stata soltanto la Fede; e tutti i suoi motivi rinviano al nucleo vitale dei misteri cristiani. (...) Per parlare del Ministero della Grazia lei sa che bisogna percorrere «il territorio del Diavolo», e farlo senza astrazioni, conformandosi alla dottrina tradizionale del libero arbitrio: la libertà umana può, in molti modi, decretare la chiusura della Grazia, essere un sottilissimo ed inespugnabile muraglione al suo transito. Ma difende in una delle sue lettere, «la Grazia, secondo il pensiero cattolico, può usare, ed effettivamente usa, come suo mezzo, quello che è imperfetto, quello che è puramente umano, perfino il falso. Allontanarsi della Grazia è una decisione, un atto di volontà, un gesto che coinvolge sempre l'anima nella sua interezza. Secondo il modo di pensare protestante, la Grazia e la natura non hanno molto da condividere. (I miei personaggi) a causa della loro ipocrisia, della sua umanità e della sua banalità, giammai potrebbero essere un mezzo per la Grazia. Precisamente perché vedo le cose in un altro modo, sono una scrittrice cattolica». La Grazia è l'avvenimento davanti al quale l'uomo capisce il suo destino, il suo vero destino.» J.T. Mendonça, *Literatura: Descobrir Flannery O'Connor* in http://www.snpcultura.org/arquivo_impressao_digital_flannery.html (ultima visualizzazione 20.02.2015).

São Paulo explica-o na Primeira Carta aos Coríntios,
«até agora somos o esterco do mundo»,
citação que Flannery trazia à cabeceira[282]



15. Ilda David', copertina di *A estrada branca.*

Nella copertina di questo volume, una nuova polaroid di Ilda David', l'artista con la quale Tolentino, come si è detto, ha più volte collaborato, invitandola a curare l'aspetto grafico delle sue edizioni. In contrasto con le precedenti scelte, e forse motivata dal titolo del libro, l'artista ha scelto un gioco di ombre vegetali su un fondo chiarissimo, con una diffusa e sottile patina verde che mima un gioco di trasparenze.

A estrada branca raccoglie ventotto poesie inedite ed è dedicato a Eugénio de Andrade, uno dei poeti più amati da Tolentino e autore della postfazione del suo precedente volume di poesia, *De igual para igual* (2001). Eugénio de Andrade sarebbe scomparso quattro mesi dopo la pubblicazione di questo libro, il 13 luglio 2005.

[282] «Ho amici devoti a Simone Weil / Da molti anni mi soffermo su Flannery O'Connor // Pregare deve essere come quelle cose / che diciamo a qualcuno che dorme / abbiamo e non abbiamo alcuna speranza / solo la bellezza può scendere a salvarci / quando le barriere innalzate / permetteranno / alle immagini, ai rumori, agli spuri sedimenti / di integrare il magnifico / corteo sulle macerie // Chi prega è un mendicante dell'ultima ora / fruga profondamente attraverso il vuoto / finché in lui / il vuoto deflagra // San Paolo lo spiega nella Prima Lettera ai Corinzi, / «fino ad oggi siamo lo sterco del mondo», / citazione che Flannery teneva sul comodino» in J.T. Mendonça, *La notte* cit., p.81.

I.XI *Perdoar Helena*

La prima opera drammatica di José Tolentino, *Perdoar Helena*, esce nel marzo del 2005 per i tipi dell'Assírio & Alvim, simultaneamente alla prima teatrale, con la regia di Marcos Barbosa, nel Teatro Taborda a Lisbona - dal 24 marzo al 24 aprile dello stesso anno.

16. Cartellone di *Perdoar Helena*, regia Marcos Barbosa. Lisbona, Teatro Taborda, 24 marzo - 24 aprile 2005.

> José Tolentino Mendonça refere que esta "foi uma experiência com sabor a risco", pois é sempre difícil fazer algo diferente do habitual. Tolentino considera que o resultado foi positivo pois, embora seja um texto de expressão dramática, sente que "é um texto contaminado pela poesia devido aos pressupostos e à intensidade dos poemas que se escutam nas palavras destes atores".
> A peça surgiu de improvisos e de vários debates, em que foram discutidos temas como a culpa e o perdão. Para além disto, o autor tinha também, já há bastante tempo, algumas interrogações sobre o teatro grego de Eurípedes, que quis abordar.
> Na peça de Eurípedes, acaba a tragédia e começa o teatro civil, acaba a ação de um Deus que condiciona a ação dos homens e começa a ser explorado o drama da liberdade humana. "Esse reencontro com a liberdade foi obtido a partir do perdão a Helena", diz Tolentino. E esse experimentar de novo a liberdade que o perdão possibilita interessou bastante ao poeta, porque lhe parece que "é de uma grande atualidade, em termos políticos, sociais e pessoais."
> Tolentino Mendonça quer que o público "se descubra dentro de uma palavra ou dentro de um silêncio", neste espetáculo.[283]

[283] «José Tolentino Mendonça riferisce che questa "è stata una esperienza con sapore di rischio", perché è sempre difficile fare qualcosa diversa dal solito. Tolentino considera che il risultato è stato positivo perché, anche se si tratta di un testo di espressione drammatica, sente che "è un testo contaminato dalla poesia grazie ai presupposti e all'intensità dei poemi che si ascoltano nelle parole di questi attori". La pièce è sorta da improvvisi e vari dibattiti, in cui sono stati discussi temi come la colpa e il perdono. Oltre a questo, l'autore aveva anche, da molto tempo, qualche interrogativo sul teatro greco di Euripide, che ha voluto avvicinare. Nella opera teatrale di Euripide, finisce la tragedia e comincia il teatro civile, finisce l'azione di un dio che condizione l'azione degli uomini e comincia ad essere esplorato il dramma della libertà umana. "Tale rincontro con la libertà è stato ottenuto grazie al perdono di Elena", dice Tolentino. Tale provar di nuovo la libertà che il perdono rende possibile ha interessato molto il poeta, perché gli sembra che "è di grande attualità, in termini politici, sociali e personali." Tolentino Mendonça vuole che il pubblico "si scopra dentro ad una parola o dentro ad un silenzio"

Il silenzio, tema centrale di tutta la produzione poetica di Tolentino, ricompare in questo testo "contaminato dalla poesia". Nella breve preziosa recensione uscita nel *Boletim de Estudos Clássicos* dell'Università di Coimbra, Martinho Soares riflette sul ruolo centrale del silenzio nel δρᾶμα tolentiniano, ricollegandolo alla grande tradizione del teatro greco:

> No breve diálogo que travam, o mais velho confidencia ao jovem que do teatro de Sófocles só lhe interessam verdadeiramente os silêncios – silêncio de Eurídice, de Dejanira e de Jocasta – pois, justifica-se, «nada como ele dá a ver». Esta referência é fundamental num texto onde o silêncio se assume, ao lado das palavras, como um significante todo-poderoso, graficamente representado nas inúmeras reticências, na incompletude das frases e semanticamente nas suspensões das ideias. Ademais, é convergindo para o clarão do silêncio que segue a vida do encenador e este factor ilumina muitas das suas afirmações e atitudes narradas. É que a palavra, tal como a Helena de Eurípides, não passa de um simulacro, um *eidolon*, uma imitação da verdade ou do objecto, que faz desvanecer-se a própria verdade, tal como se desvanece a imagem de Helena.[284]

Prodotta dalla compagnia di teatro indipendente *O.lilástico* in collaborazione con Artistas Unidos, *Perdoar Helena* è stata appositamente scritta dal poeta per i tre attori che la interpretano - Alhelí Guerrero (Elena di Troia), Pedro Martinez (un regista che, dopo aver abbandonato il teatro e cancellato la rappresentazione di *Le Troiane* di Euripide, a poche ore dalla prima, vive ritirato) e John Romão (un "partigiano", come viene più volte nominato), in risposta ad un invito di Jacinto Lucas Pires, fondatore di *O.lilástico.*[285]

Partigiano. La parola compare dalla prima scena della pièce e si ripete altre cinque volte nella sua progressione, essendo l'ultimo vocabolo che Tolentino pone in bocca al vecchio uomo di teatro, con cui si chiude il testo. Nella seconda scena - il primo dei monologhi del giovane attore – si dichiara il valore semantico della parola, con cui il regista definisce l'interlocutore, nell'universo di quest'ultimo. Ed in tale dichiarazione di valore significativo è fatto esplicito riferimento a Pasolini:

> Juro que não o percebo. Uma noite, ele chegou, virou-se para mim e disse: *partigiano.* Quando ouvi esta palavra, num italiano claríssimo, do que me lembrei foi da novela de Italo Calvino

in questo spettacolo.» in C. Araújo, *Herança grega e culpa na peça «Perdoar Helena»*, "Diário de Notícias", 25 marzo 2005.

[284] "Nel breve dialogo che intraprendono, il più grande confida al giovane che, del teatro di Sofocle, gli interessano soltanto veramente i silenzi - silenzio di Euridice, di Deianira e di Giocasta - perché, giustifica, «nulla come il silenzio permette vedere». Questo riferimento è fondamentale in un testo dove il silenzio assume, accanto alle parole, un significante potentissimo, graficamente rappresentato negli innumerevoli puntini di sospensione, nell'incompiutezza delle frasi e semanticamente nelle sospensioni delle idee. In più, convergendo verso il chiarore del silenzio segue la vita del regista e tale fatto illumina molte delle sue affermazioni e atteggiamenti narrati. Perché la parola, così come l'Elena di Euripide, non è che un simulacro, un *eidolon*, un'imitazione della verità o dell'oggetto, che fa la stessa realtà disperdersi, come si disperde l'immagine di Elena." M. Soares, *José Tolentino Mendonça, Perdoar Helena*, "Boletim de Estudos Clássicos", Coimbra, Universidade de Coimbra-Faculdade de Letras-Instituto de Estudos Clássicos, 45, 2006, pp.179-181.

[285] Cf. *«Perdoar Helena» estreia no Teatro Taborda*, "Jornal de Notícias", 23 marzo 2005.

> sobre os anos da resistência, que tinha lido de recente, ou do mítico irmão morto de Pasolini. Mas isso não esclarecia nada do que se passava.[286]

Il termine *partigiano*, "in un italiano chiarissimo", conduce all'istante un pubblico portoghese mediamente acculturato alla storica lotta di resistenza dei paesi occupati durante la Seconda guerra mondiale. Nel testo tolentiniano, però, più che della difesa di un'area territoriale, l'autore ha scelto la parola per indurre all'idea di una sorta di guerra asimmetrica contro una maggioranza uniformata, in difesa di una "area culturale", di una "parte" - etimologicamente alla base del lemma stesso.

I due riferimenti letterari, Calvino (1923-1983)[287] e Pasolini, non solo caratterizzano il personaggio dalla cultura italianizzante (si esclude che sia italiano, data la sorpresa che dimostra davanti al termine "partigiano"), ma si aggiungono anche ad una lunga lista di accenni che sono fatti lungo l'intreccio narrativo, esplicitamente e implicitamente, all'Italia e che accrescono l'ambiguità: lo spazio dell'azione drammatica, mai definito, potrebbe essere in un qualunque paese che, però, deve essere comunque vicino alla cultura italiana.

Uno degli esempi di tali riferimenti è quello fatto alla "sala-estúdio do Teatro Índia"[288]. Non esiste in Portogallo alcun teatro con questa intitolazione, che invece richiama immediatamente la seconda sede del Teatro di Roma, installato nel 1999 nel dismesso complesso industriale Mira Lanza, sul Lungotevere dei Papareschi, il cui nome gioca con la designazione apparentemente nazionale della prima sede teatrale romana: l'Argentina. Un'altro esempio è l'evocazione della città di nascita di Pasolini, fatta dal regista:

> Uma noite em Bolonha, encharquei-me tanto de água e de lama que eu era o meu próprio barco, a minha amarra. Não tinha a certeza se havia ou não a esperar uma resposta. Nem me mexia.[289]

Tolentino chiarisce alcuni temi della drammatizzazione scenica in questi termini:

> Há um encenador que horas antes da estreia cancela o espetáculo e abandona a atividade. Há um ator cuja vida rola sem regresso. Há a migração clandestina detetada dentro dos textos do

[286] «Giuro che non capisco. Una notte, lui è arrivato, mi ha guardato e ha detto: *partigiano*. Quando ho sentito questa parola, detta in un italiano chiarissimo, quello che mi è venuto in mente è stata la novella di Italo Calvino sugli anni della Resistenza, che avevo letto di recente, o del mitico fratello morto di Pasolini. Ma ciò non chiariva nulla di quel che succedeva» in J.T. Mendonça, *Perdoar Helena*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p.17.

[287] Il riferimento è sicuramente da collegare al primo romanzo di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato in Italia per la prima volta nel 1947 e che, nel 2005, conosceva già due traduzioni portoghesi: quella di Maria do Carmo Abreu (*O atalho dos ninhos de aranha*, Lisboa, D. Quixote, 1992) o, più probabilmente, quella di José Manuel Calafate (*O atalho dos ninhos de aranha*, Lisboa, Portugália, s.d), traduttore di altre opere di Calvino - *O visconde cortado ao meio*, Lisboa, Portugália, 1961; *O barão trepador*, Lisboa, Portugália, 1965; *Os nossos antepassados*, Lisboa,Círculo de Leitores, 1997 - nonché del primo romanzo di Pasolini edito in Portogallo (*Uma vida violenta*, Lisboa, Portugália, 1965).

[288] Cf. J.T. Mendonça, *Perdoar* cit., p.18.

[289] «Una notte a Bologna, mi sono talmente inzuppato di acqua e di fango, che io ero la mia stessa barca, la mia gomena. Non avevo la certezza se c'era o no da aspettarsi una risposta. Neanche mi muovevo.» *Ibidem*, p. 31.

> teatro grego, uma verdadeira infiltração. As Tragédias estão cheias de estrangeiros que chegam de toda as partes: mensageiros, amas, serviçais, transeuntes, jovens guerreiros, campesinos… Há a última viagem dos grous pelos céus do sul. O mundo, o nosso mundo, quando se move parte em busca de quê?
> Entre os protagonistas que se destacam no ciclo épico troiano, Helena é talvez quem recebe caracterização mais negativa. E não por ser modelo de violência ou da mesquinha impiedade que tanto horror gerava, mas pela sua beleza, pela sua "beleza má", como a designou Hesíodo. Esta beleza, associada à rutura familiar, determinou a guerra espaventosa entre os povos da Acaia e de Tróia. A questão não era, contudo, pacífica para o teatro grego.
> Há dois textos dramáticos do séc. V que assumem o destino de Helena em chave dialética. O primeiro é *As Troianas*, de Eurípedes. Coloca-se em cena o desespero das cidadãs perante a queda da cidade. Em atmosfera de devastação, entre lamento e denúncia, os motivos desta dor totalitária são revividos. Este é um teatro-libelo contra uma beleza, a de Helena, que não podia ser descrita como "esplendor da justiça", pois era um elemento irresistível, quase misterioso, que subverteu e fez naufragar a reta ordem ética. E Helena é condenada.
> No *Encómio de Helena*, escrito de Górgias, tenta-se mostrar o contrário. Helena é inocente, pois não podia agir de outro modo. Sobre ela pesavam: a imposição da vontade dos deuses; a violência do poder masculino; a força enganadora da persuasão retórica, capaz de produzir a falsidade. E ela é absolvida.
> Partindo destas abordagens díspares às razões de Helena, procura-se pensar o significado e os limites da responsabilidade pessoal no destino da cidade; como se articulam culpa do indivíduo e culpabilização social; e, sobretudo, como a procura da justiça nos deixa muitas vezes perante interrogações que não têm apenas uma resposta.
> Este é um relato para três atores.[290]

Ha scritto George Bernard Shaw che non c'è opera teatrale senza conflitto[291]e di questa norma fa tesoro José Tolentino nello sviluppo del dramma, che si costruisce sul confronto tra i due personaggi principali, sotto la silenziosa presenza tutelare di Elena. Afferma Martinho Soares:

> O intricado texto que o poeta, padre, professor e teólogo nos oferece consiste num diálogo entre duas personagens sem nome, entrecortado por alguns monólogos analépticos, que nos

[290]«C'è un regista che a qualche ora dalla prima teatrale cancella lo spettacolo e abbandona l'attività. C'è un attore la cui vita va avanti senza ritorno. C'è una migrazione clandestina scoperta dentro ai testi del teatro greco, una vera infiltrazione. Le Tragedie sono piene di stranieri che arrivano da tutte le parti: messaggeri, balie, domestiche, passanti, giovani guerrieri, contadini... C'è l'ultimo viaggio delle gru attraverso i cieli del sud. Il mondo, il nostro mondo, quando si muove, va cercando cosa? Tra i protagonisti che si innalzano nel ciclo epico troiano, Elena è forse quella che riceve la caratterizzazione più negativa. E non perché sia un modello di violenza o della meschina empietà che tanto orrore generava, ma a causa della sua bellezza, la sua "bellezza cattiva", come l'ha designata Esiodo. Questa bellezza, associata alla rottura famigliare, ha determinato la guerra spaventosa tra i popoli dell'Acaia e di Troia. La questione non era, comunque, univoca nel teatro greco. Ci sono due testi drammatici del V secolo che assumono il destino di Elena in chiave dialettica. Il primo è *Le Troiane*, di Euripide. Si mette in scena la disperazione delle cittadine davanti alla caduta della città. In atmosfera di devastazione, tra lamentazione e denuncia, i motivi di questo dolore totalitario sono vissuti di nuovo. Questo è un teatro-libello contro una bellezza, quella di Elena, che non poteva essere descritta come "splendore della giustizia", perché era un elemento irreversibile, quasi misterioso, che ha sovvertito e fatto naufragare il retto ordine etico. Ed Elena è condannata. Nell'*Encomio di Elena*, scritto da Gorgia, si prova a dimostrare il contrario. Elena è innocente, perché non poteva agire in modo diverso. Su di lei pesavano: l'imposizione della volontà degli dei; la violenza del potere maschile; la forza ingannatrice della persuasione retorica, capace di produrre la falsità. E lei è assolta. Partendo da questi approcci diversi alle ragioni di Elena, si cerca di pensare il significato e i limiti della responsabilità personale nel destino della città; come si articolano colpa dell'individuo e colpevolezza sociale; e, innanzitutto, come la ricerca di giustizia ci lascia molte volte davanti interrogativi che non hanno soltanto una risposta. Questo è una narrazione per tre attori.» J.T. Mendonça in http://www.artistasunidos.pt/index.php/arquivo/53-pecas/no-teatro-taborda/194-perdoar-helena (ultima visualizzazione 20.02.2015).

[291] Cf. G. B. Shaw, *Plays: pleasant and unpleasant*, s.l., Kessinger Legacy Reprints, 2007.

> esclarecem acerca dos acontecimentos passados. Estes contêm as escassas marcas de acção da toda a peça, permitindo-nos reconstituir o fio ténue da intriga. Tudo o resto são reflexões.[292]

Si aggiunga, in stretto legame con ciò che di pasoliniano v'è in Tolentino, che questo testo, come si è visto, è centrato sull'idea dell'esperienza liberatoria del perdono, e ciò rivela la predilezione del regista per la figura di Euripide, un maledetto, perché lui ha perdonato Elena:

> Quando chegou a Atenas a notícia da morte de Eurípedes, Sófocles apareceu vestido de luto, apresentando os seus atores e o coro sem as coroas do costume... O teatro oficial rendia-se à memória de um maldito... É preciso voltar a Eurípedes... Ele perdoou a Helena.[293]

La necessità di perdonare Elena si associa alla presa di coscienza che nessuna guerra è giusta, perché ogni conflitto scaturisce da un inganno. La guerra di Troia, come la Seconda Guerra Mondiale, è evocata da Tolentino attraverso il termine *partigiano*, insistentemente reiterato. E con lo stesso appellativo è evocato Pasolini, un poeta maledetto come Euripide, un poeta che ha vissuto la guerra e l'ha sentita nella profondità del lutto per il fratello, un poeta la cui coscienza sociale e umana ha elevato a dignità letteraria e artistica quei soggetti e oggetti di norma considerati lo scarto del mondo. Pasolini che avrebbe riabilitato Elena. Pasolini come Tolentino.

[292] M. Soares, *art.cit.*, pp.179-181.
[293] «Quando à arrivata ad Atene la notizia della morte di Euripide, Sofocle è apparso vestito a lutto, presentando i suoi attori e il coro senza le solite corone... Il teatro ufficiale si arrendeva alla memoria di un maledetto... È necessario tornare ad Euripide... Lui ha perdonato Elena» in J.T. Mendonça, *Perdoar* cit., pp.19-20.

I.XII *Tábuas de pedra*

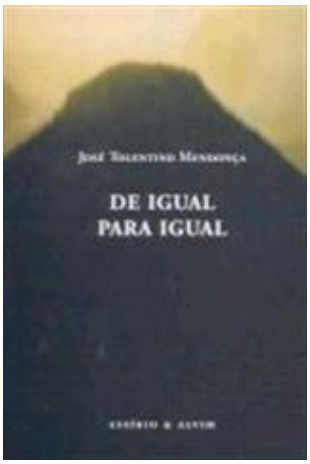
Tábuas de pedra è uno dei momenti alti della collaborazione tra José Tolentino e la pittrice Ilda David. È un progetto che anticipa di poco l'edizione monumentale della settecentesca "Bibbia di Almeida", cui si è accennato, e alla quale seguiranno altri volumi, in particolare uno sotto la figura tutelare di Paolo di Tarso (*Cartas de S. Paulo: Pintura de Ilda David'*, Braga, Seminario Conciliare de S. Pedro e S. Paulo, 2009), di cui si parlerà dettagliatamente più avanti.

Il titolo è tratto della seconda e ultima strofa del componimento "A montanha única", appartenente alla raccolta *Baldios*, appena analizzata. Sono proprio le "tábuas de pedra" della seconda strofa a permetterci di mettere a confronto questa "montagna unica" con il monte Sinai del *Libro dell'Esodo,* dove Mosè fu chiamato da Dio due volte, la seconda per ricevere le tavole della legge (Es 19,10 ss.):

> Entre as duas tábuas de pedra
> a montanha única ardia em fogo
> até ao céu[294]

La notevole sensibilità religiosa di Ilda David' sarà dunque, di nuovo, coinvolta da Tolentino in questo progetto alquanto estemporaneo, ma che rivela quel dialogo inter-artes in cui vedremo il poeta sempre più impegnato: una mostra, che avrà luogo nella galleria Porta33 a Funchal (Madeira) tra il 17 dicembre 2005 e il 31 marzo 2006, che diventa un libro, edito da Assirio & Alvim, con cinque poesie e un testo di presentazione del nostro autore. Pur in mancanza di informazioni sull'autore della copertina, essa è quasi certamente da attribuire all'artista di Benavente, poiché, oltre ad evocare quella "montagna unica" delle "tavole di pietra", è in stretto *pendant* con quella sua polaroid del 2001, che illustra *De Igual para Igual* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2001):

[294] «Fra le due steli di pietra / la montagna unica ardeva in fiamme / fino al cielo» in J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 77.



17. Copertina di *Tábuas de Pedra*; confronto con la copertina di *De igual para igual,* di Ilda David'.

Nel testo introduttivo della mostra, di António Mega Ferreira, poco fantasiosamente intitolato «A mais alta montanha», è spiegata l'arte di Ilda David' e il suo incontro con le parole di Tolentino:

> Um a um, os elementos das diversas telas foram reencenados, a partir desse dia, na minha memória desse fim de tarde no atelier da Ilda; e foi só quando fui capaz de reconstituir o que havia de permanente em tudo o que me fora dado a ver que comecei, verdadeiramente, a ver. Esta sucessão de montes que rematam em picos bem marcados acendera a mecha de uma recordação. Como um pesadelo obsessivo do qual não conseguimos acordar, era o próprio desafio físico e moral que representa a ascensão, real ou simbólica, ao cume mais alto da mais alta montanha, que se me instalara na vigília de todos os sonhos, como um enigma que ficou por resolver. A montanha, as montanhas, que são, mais que espaço de representação de uma tragicomédia humana, o espaço simbólico da mais alta exigência intelectual e ética, tornaram-se uma imagem da minha própria busca de uma razão de ser para aquele sentimento difuso de falta. (…)
> Ora, estas *Tábuas de Pedra* resultam de uma expedição, de uma outra espécie de viagem em busca do pico mais alto, empreendida um dia por Ilda David' e José Tolentino de Mendonça. Só que eu não sabia, quando pela primeira vez vi estas telas, que essa viagem tinha de facto acontecido. E só ao ler os textos do Tolentino é que fiquei a conhecer – sem os reconhecer – os lugares dessa procura: o Pico do Gato, o Pico Grande, o Pico das Torres, o Pico Ruivo. O que começara por ser o apelo mágico da montanha tornou-se a partir daí, geografia nomeável, física, palpável, "o amarelo que ressurge nas escarpas/após os nevões", "túneis, atalhos, águas geladas", "manchas de líquenes" – "o nome dos lugares onde iremos/ e dos lugares onde não chegaremos."[295]

[295] «A uno a uno, gli elementi delle diverse tele sono stati di nuovo messi in scena, a partire da quel giorno, nella mia memoria di quella serata nell'atelier di Ilda; e solo quando sono stato capace di ricostruire quel che c'era di permanente in tutto ciò che mi era stato fatto vedere, ho cominciato, veramente, a vedere. Quella successione di monti che finiscono in cucuzzoli ben delineati accese la fiamma di una memoria. Come un incubo ossessivo del quale non ci si riesce a svegliare, era la stessa sfida fisica e morale che rappresenta l'ascensione, reale o simbolica, al cucuzzolo più alto della montagna, che mi si era istallato nella vigilia di tutti i sogni come un enigma rimasto da risolvere. La montagna, le montagne, che sono, più che spazio di rappresentazione di una tragicommedia umana, lo spazio simbolico della più alta esigenza intellettuale ed etica, sono diventate un'immagine della mia stessa ricerca di una ragion d'essere per quel sentimento diffuso di mancanza. (…) Dunque, queste *Tábuas de Pedra* risultano da una spedizione, da un'altra specie di viaggio alla ricerca del cucuzzolo più alto, iniziata un giorno da Ilda David' e José Tolentino de Mendonça. Solo che io non sapevo, quando ho visto per la prima volta queste tele, che tale viaggio era successo veramente. E solo leggendo i testi di Tolentino ho conosciuto – senza averli riconosciuti – i luoghi di tale ricerca: il Pico do Gato, il Pico Grande, il Pico das Torres, il Pico Ruivo. Quel che era cominciato con l'essere l'appello magico della montagna è diventato, da

La prefazione di Mega Ferreira fa riferimento al primo dei cinque componimenti di José Tolentino, "Pico Ruivo" - letteralmente "cima rossa", la montagna più elevata dell'arcipelago di Madeira e la terza più alta del Portogallo:

> Todo o verão amontoei pedras e as dispersei
>
> vigiava nuvens e sombras pelas fajãs
> a mesma solidão perigosamente
> transcrita naquele cinzento avermelhado
> sob as escamas do céu
> urzes sobrevivendo à dura estação
> duas ou três cabras, uma tenda
>
> túneis, atalhos, águas geladas
> por aí nos conduz a travessia
> a folha e a flor pertencem ao vento
> um olhar (ainda o meu?) persegue-as entretido
> na grande subida
>
> mais abaixo, quando principiava a vereda
> manchas de líquenes cobriam de igual modo
> o nome dos lugares onde iremos
> e dos lugares onde não chegaremos[296]

Come ben nota Mega Ferreira, il componimento rimanda a uno degli aspetti molto concreti di Pico Ruivo: il «grigio rossastro» corrisponde, infatti, a una delle principali coperture vegetali della montagna: quelle formazioni di erica («eriche sopravvivendo alla dura stagione»), che, a causa dell'altezza, permangono in piccoli nuclei e, a distanza, sembrano dipingere a macchie composte la roccia, scenario continuo e pervasivo del paesaggio. Non si dimentichi che l'isola natale del poeta è anche intesa sempre come luogo di autentica nostalgia (confermata nei versi seguenti: «uno sguardo (ancora il mio?)»): luogo dove la memoria delle estati coincide con il tempo disteso, quasi deliberatamente perduto in attività amene: accumulare o disperdere pietre, vigilare i passaggi delle nuvole e delle ombre, "incollandosi" al paesaggio, come fosse vissuta nel profondo la propria necessità di sopravvivere al passato – e non le «eriche (…) alla dura stagione». Uno spazio che si orienta verso l'alto, ascendente, propizio quindi al movimento: non è un caso che la seconda strofa

allora, geografia nominabile, fisica, palpabile, "il giallo che risorge nelle rupi / dopo le nevicate", "trafori, sentieri, acque ghiacciate", "macchie di licheni" – "il nome dei luoghi dove andremo / e dei luoghi dove non arriveremo".»
In http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/tabuas_de_pedra/tabuas_de_pedra.html (ultima visualizzazione 30.11.2015).

[296] «Tutta l'estate ho accumulato pietre e le ho disperse // vigilavo nuvole e ombre nei campi / e la stessa solitudine pericolosamente / trascritta in quel grigio rossastro / sotto le squame del cielo / eriche sopravvivendo alla dura stagione / due o tre capre, una tenda // trafori, sentieri, acque giacciate / di lì ci conduce la traversata / la foglia e il fiore appartengono al vento / uno sguardo (ancora il mio?) li perseguita intrattenuto / nella grande salita // più giù, quando iniziava la mulattiera / macchie di licheni coprivano nello stesso modo / il nome dei luoghi dove andremo / e dei luoghi dove non arriveremo». J.T. Mendonça, *Tábuas de pedra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 9.

accenni all'esistenza di «trafori, sentieri», a una «traversata», e alla «grande salita»; c'è un'idea generale di movimento, le scelte verbali ricadono su "condurre" e "perseguitare"; ed è evocato il più mobile degli elementi, colui che tutto agita: «la foglia e il fiore appartengono al vento». Ma ognun sa che alla salita succede sempre una discesa, o viceversa; e la discesa («più giù, quando iniziava la mulattiera»), per il poeta, è il momento e l'immagine della riflessione: e i luoghi si fanno allusioni delle idee, il carattere geologico del luogo è lo scenario che tutto ingloba e ogni cosa annulla: «macchie di licheni» a rievocare l'imponenza della roccia. E il tutto è la parola («il nome»); la meta («luoghi»); l'arrivarci o infine il non giungerci.

Ma una lettura consapevole e storica ci consente di constatare anche alcuni dettagli per così dire "archeologici", che rievocano un mondo agreste e pastorale che non esiste più: «due o tre capre, una tenda»: un'attenzione alla salvaguardia dell'ambiente ha da qualche anno imposto il divieto all'allevamento di capre, pecore e mucche. Non che il tema, così pervaso di senso panico della natura, sia unico e non altrove sviluppato: l'idea della "conservazione" della natura chiama alla lettura di "O taxidermista"[297], dove s'affaccia una domanda incessante e angosciosa: dove sia finito, in quel corpo falsamente reale, «suas quedas, suas perdas, a clandestina / imensidão que se fareja / desesperadamente próxima»[298].

Natura, vento, roccia: prevale su tutto l'idea del viaggio, costante e raccordo sinestetico tra le parole di Tolentino e le tele di Ilda David' colme di strade e vie solcate. E a maggior ragione e con enfasi, il tema del viaggio intride di sé i versi nel secondo e nell'ultimo brevissimo componimento della raccolta qui analizzata. "Ensaião" presenta, oltre tutto, un'interessantissima enumerazione in crescendo di «esploratori», «viaggiatori», «pellegrini», «berberi», «transumanti» e «fuggiaschi», che ci collega immediatamente con gli eroi della sua produzione poetica passata e futura: «fuggiasco» è il termine che userà per descrivere Ludwig Wittgenstein e Pier Paolo Pasolini nell'intervista del 2012 ad Anabela Mota Ribeiro[299]; «berberi», «transumanti» sono i "Clandestinos" di *A estrada branca*, caratterizzati come «angeli di Iahwé» - ma anche gli "Amazigh" (*O viajante sem sono*, 2009), termine con cui diverse etnie del Nord dell'Africa dalle parlate di origine afro-asiatiche designano se stessi:

[297] «A forma inconstante, a aceleração, a temporalidade / a vida esconde-se sob uma folha trémula / mas ao removê-la cuidadosamente / o taxidermista procura apenas o inanimado / sem perfurações // Do mesmo modo desenha músculos, cavidades, / sistematiza nervuras que sirvam / de guia à estranheza / como se de nada tivessem valido ao corpo / suas quedas, suas perdas, a clandestina / imensidão que se fareja / desesperadamente próxima // O taxidermista executa então o modelo / de arame, madeira, argila, / gesso ou até papel / e quando, por fim, dispõe a pele e a costura / alguma coisa infinita morre às suas mãos // Mesmo assim acrescenta outros elementos / os manuais asseguram que globos ocos pintados / em vez de olhos de vidro / dão ao animal preservado / uma expressão natural». *Ibidem*, p.13.

[298] «sue cadute, sue perdite, la clandestina / immensità che si annusa / disperatamente vicina».

[299] «(…) a vida de um santo. Uma vida que me comove muito. (…) a vida de um foragido. Há nele uma fome de humanidade, de anonimato, de transformação e de silêncio que se encontra nos santos.». La vita di un santo. Una vita che mi commuove molto. (…) la vita di un fuggiasco. C'è in lui una fame di umanità, di anonimato, di trasformazione e di silenzio che si ritrova nei santi. A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

il berbero, l'"uomo libero". Infine appaiono i «pellegrini» cui sarà dedicata l'ultima sezione della più recente raccolta poetica tolentiniana, *A papoila e o monge*: "Livro das peregrinações". Questi «viaggiatori», che si muovono per forza della «necessità sconosciuta / che di momento in momento / si rivela», sono coloro che conoscono una lingua vera, affine delle cose naturali: agli astri, alle antilopi, alla natura, che rinasce dall'inverno:

> Que dizem os exploradores,
> os viajantes, os peregrinos que há muito julgávamos perdidos,
> os berberes, os transumantes,
> os foragidos
> a quantos, como nós, tomam lei da letra e do testamento
> não da necessidade desconhecida
> que de instante a instante
> se revela
>
> Além, onde eles habitam, há uma língua fantasma
> que recolhe aquilo que nenhuma língua
> é capaz de dizer:
> os fotões gerados pelo embate dos astros
> o modo como se move por entre a ortografia o antílope
> o amarelo que ressurge nas escarpas
> após os nevões[300]

L'ultimo componimento "Endzeit" sembra presagire la futura arte giapponese degli haiku, cui Tolentino si dedicherà quasi dieci anni più tardi:

> Atrás de ti o caminho luminoso
> como se o abismo tivesse uma cabeleira branca[301]

[300] «Che dicono gli esploratori / i viaggiatori, i pellegrini che da molto pensavamo persi, / i berberi, i transumanti / i fuggiaschi / a quanti, come noi, prendono legge dalla lettera e dal testamento / non dalla necessità sconosciuta / che di momento in momento / si rivela // Oltre, dove loro abitano, c'è una lingua spettrale / che raccoglie quello che nessuna lingua / è capace di dire: / i fotoni generati dallo scontro degli astri / il modo come si muove tra l'ortografia l'antilope / il giallo che risorge nelle rupi / dopo le nevicate». J.T. Mendonça, *Tábuas,* cit., p. 12.

[301] «Dietro a te il cammino luminoso / come se l'abisso avesse una criniera bianca». *Ibidem,* p.14.

18. Ilda David', *Tábuas de Pedra II*. 2005, tecnica mista su tela, 130x130cm.

Nel testo che chiude la sua partecipazione al volume, Tolentino definisce l'arte di Ilda David' facendo appello a Martin Heidegger e a ciò che il filosofo tedesco dichiarava: «abitare il nucleo più intimo di ogni essere: la coscienza di una mancanza», chiarendo che col termine intende «apertura che manca di essere completata, una breccia come in quelle formazioni geologiche millenarie che risvegliano l'interminabile fascino della gente di scienza o dei semplici viaggiatori» e attribuendo a queste tavole un valore pre-biblico - «Riflettono il punto più recondito, la mancanza»:

> Aproximaria as pinturas de Ilda David' daquilo que Heidegger dizia habitar no núcleo mais íntimo de cada ser: a consciência de uma falta. Falta que não é transgressão, nem defeito perante qualquer lei ou autoridade, mas carência, abertura que resta por completar, uma falha como a daquelas formações geológicas milenares que despertam o interminável fascínio de gente da ciência ou simples viajantes.
> Em certos apelos silenciosos de que só nós nos damos conta, em ruturas inesperadas, na paisagem, nas emoções, no pensamento, ou quando um não sei quê completamente nos desarma para assim nos ligar (ou religar) àquilo que o visível enuncia, é a essa falta que nos tornamos expostos.
> Estas imagens de Ilda David' constituem um seu minucioso relato, tomando montanhas e caminhos de montanha, na Ilha da Madeira, como meditada exemplaridade, não como difuso fundo. A vereda da Achada do Teixeira. As encostas de S. Roque do Faial. O dique basáltico sobre as ribeiras da Fajã da Nogueira e do Cidrão. A plataforma do Ninho da Manta. O lugar chamado do Homem-em-pé. O Pico do Gato. O Pico Grande. O Pico das Torres. E, pouco depois deste, o Pico Ruivo.
> As tábuas de pedra contêm o testemunho anterior às tábuas da lei. Refletem o ponto mais recôndito, a falta.[302]

[302] «Avvicinerei le pitture di Ilda David' a quello che Heidegger diceva abitare il nucleo più intimo di ogni essere: la coscienza di una mancanza. Mancanza che non è trasgressione, né difetto davanti a qualsiasi legge o autorità, ma carenza, apertura che manca completare, una breccia come in quelle formazioni geologiche millenarie che risvegliano l'interminabile fascino della gente di scienza o dei semplici viaggiatori. In certi appelli silenziosi di cui solo noi ci

X.XIII *La notte apre i miei occhi – A noite abre os meus olhos*

X.XIII.I La fiera del libro di Torino

Nel comunicato stampa del Ministero per i Beni e le Attività Culturali riguardante la XIX Fiera Internazionale del Libro, svoltasi al Lingotto di Torino dal 4 al 8 maggio 2006, il Portogallo è annunciato come paese ospite della rassegna[303]. Il tema centrale della fiera ruotatava attorno all'idea di avventura, raccontata alla presneza di oltre milleduecento espositori attraverso oltre duemilacinquecento incontri tematici sulle letterature, le scienze, il cinema e il giornalismo.

Lo scrittore João de Melo - la cui opera *Gente Feliz com Lágrimas* era stata in allora recentemente pubblicata in Italia dalla casa editrice luso-italiana Cavallo di Ferro – si trovò a sostituire José Saramago, assente per malattia, nel discorso inaugurale, alla presenza del Ministro della Cultura portoghese Isabel Pires de Lima e del suo omologo italiano, Rocco Buttiglione.

> Com um stand especial mesmo à entrada do público, dois concertos do fadista Camané, dez escritores lusófonos incluídos no programa e 30 novas traduções para lançar em Turim, ao abrigo de um programa especial montado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas (IPLB) e pelo Instituto Camões (IC), a feira começa hoje a falar português - e a falar sobre o mar.
> A edição é, de resto, o eixo central da programação preparada em parceria pelo IPLB e pelo IC. Os dez autores que compõem a comitiva foram justamente escolhidos por terem obras a lançar na feira ou por terem sido recentemente editados em Itália. "O objetivo fundamental da presença portuguesa é potenciar o conhecimento dos autores e da literatura portuguesa contemporânea em Itália e, simultaneamente, a sua afirmação no mercado editorial daquele país. Foi por isso que, a montante desta presença, lançámos, em conjunto com o IC, um programa de apoio destinado a incentivar os editores italianos a traduzirem autores portugueses e africanos de expressão lusófona a tempo da Feira de Turim", disse ao PÚBLICO José Manuel Cortês, diretor de serviços do livro do IPLB.

---

rendiamo conto, in rotture inaspettate, nel paesaggio, nelle emozioni, nel pensiero, o quando un non-so-cosa completamente ci arrende per così legarci (o ri-legarci) a quello che il visibile enuncia, è a questa mancanza che diventiamo esposti. Queste immagini di Ilda David' costituiscono il suo minuzioso rapporto, prendendo montagne e cammini di montagna, nell'isola di Madeira, come meditata esemplarità, non come diffuso fondo. Il sentiero dell'Achada do Teixeira. I pendii di S. Roque do Faial. L'argine basaltico sui fiumi della Fajã da Nogueira e del Cidrão. La piattaforma del Ninho da Manta. Il luogo detto del Homem-em-pé. Il Pico do Gato. Il Pico Grande. Il Pico das Torres. E, poco dopo questo, il Pico Ruivo. Le tavole di pietra contengono una testimonianza precedente alle tavole della legge. Riflettono il punto più recondito, la mancanza.» *Ibidem,* p.15.

[303] «Dopo la *preview* del 2005, il Portogallo torna al Lingotto come Paese ospite d'onore. Accanto a narratori, poeti e saggisti, non mancheranno rassegne cinematografiche (presso il Museo del cinema) e momenti di spettacolo, che vedranno a Torino la sera uno dei grandi interpreti del Fado, Camané, che si è affermato come una delle voci più rappresentative di una nuova generazione. Camané sarà di scena giovedì 4 maggio. Hanno già assicurato la loro partecipazione il Premio Nobel José Saramago, Mia Couto, Miguel Sousa Tavares, autore del best-seller *Equatore*, la mozambicana Paulina Chiziane, João de Melo, Goncalo M. Tavares, Ruy Vieira Nery (autore di una apprezzata *Storia del Fado* ora tradotta dia Donzelli), José Eduardo Agualusa, il saggista Eduardo Lourenço, il poeta José Tolentino Mendonça.» in http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_15267461.html (ultima visualizzazione 25.03.2015).

> Os resultados dessa operação são satisfatórios: cerca de 30 novas traduções, propostas por 20 editoras italianas. "As nossas expectativas são sempre as mais exigentes, mas estes números não são de facto maus", considera o enviado especial do IPLB a Turim.
> As obras traduzidas ao abrigo do programa incluem géneros como o romance (*A Casa do Pó*, de Fernando Campos; *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís; e *Jaime Bunda, Agente Secreto*, de Pepetela), a poesia (*Lunário*, de Al Berto; *Dal Mare o da Altra Stella*, uma antologia de Eugénio de Andrade; e *Ou o Poema Contínuo*, de Herberto Helder), o conto (com diversas antologias, incluindo *Lusitania Express: 20 Storie per un Film Portoghese*, organizada por António Fournier) e o ensaio (representado pelo díptico *O Labirinto da Saudade* e *Portugal como Destino*, de Eduardo Lourenço, *Il Fado. Storia e Cultura della Canzone Portoghese*, de Ruy Vieira Nery, e *Storia della Língua Portoghese*, do linguista Ivo Castro).[304]

Oltre le sessioni per la presentazione degli autori invitati, il programma includeva dibattiti - sulla traduzione e sulla lettura in Portogallo e nel Brasile - un ciclo di cinema portoghese programmato da João Bénard da Costa nel Museo Nazionale del Cinema di Torino, omaggi a José Saramago e a Fernando Pessoa - con l'uscita della edizione di *Quartine* a cura di Luciana Stegagno Picchio (Firenze, Passigli, 2005) tra altre manifestazioni. Il mercato libraio italiano rispose con due pubblicazioni a tema portoghese: *Morfologia del Viaggio - L"Avventura Marittima Portoghese*, di Giulia Lanciani, e *Librai e Stampatori tra Piemonte e Portogallo nel Settecento*, del Centro Studi i Ricerche ONLUS, di Torino.[305]

[304] «Con uno stand speciale all'ingresso del pubblico, due concerti del fadista Camané, dieci scrittori lusofoni inclusi nel programma e 30 nuove traduzioni da presentare a Torino, in un programma speciale concepito dall'Istituto Portoghese del Libro e delle Biblioteche (IPLB) e dal Istituto Camões (IC), la fiera comincia oggi a parlare portoghese - e a parlare di mare. L'edizione è, del resto, l'asse centrale della programmazione preparata in collaborazione tra l'IPLB e l'IC. I dieci autori che fanno parte del comitato sono stati scelti apposta perché avevano opere da presentare nella fiera o perché erano stati di recenti pubblicati in Italia. "L'obiettivo fondamentale della presenza portoghese è aumentare la visibilità degli autori e della letteratura portoghese contemporanea in Italia e, in simultanea, la sua affermazione nel mercato editoriale di questo paese. È stato per questo che, insieme a questa partecipazione, abbiamo iniziato insieme all'IC un programma di sostegno destinato ad incentivare gli editori italiani a tradurre autori portoghesi e africani di espressione lusofona in tempo per la Fiera di Torino", ha detto al PÚBLICO José Manuel Cortês, direttore dei servizi del libro dell'IPLB. I risultati di questa operazione sono soddisfacenti: circa 30 nuove traduzioni, proposte da 20 case editrici italiane. "Le nostre aspettative sono sempre le più esigenti, ma questi numeri non sono male, in effetti", considera l'inviato speciale dell'IPLB a Torino. Le opere tradotte dentro al programma includono generi come il romanzo (*A Casa do Pó*, di Fernando Campos; *Fanny Owen*, di Agustina Bessa-Luís; e *Jaime Bunda, Agente Secreto*, di Pepetela), la poesia (*Lunário*, de Al Berto; *Dal Mare o da Altra Stella*, un'antologia di Eugénio de Andrade; e *Ou o Poema Contínuo*, di Herberto Helder), il racconto (con varie antologie, inclusa *Lusitania Express: 20 Storie per un Film Portoghese*, organizzata da António Fournier) e il saggio (rappresentato dal dittico *O Labirinto da Saudade* e *Portugal como Destino*, di Eduardo Lourenço, *Il Fado. Storia e Cultura della Canzone Portoghese*, di Ruy Vieira Nery, e *Storia della Língua Portoghese*, del linguista Ivo Castro).» I. Nadais, *Portugal no epicentro da Feira Internacional do Livro de Turim*, "Público", 4 maggio 2006.

[305]Cf. *Portugal é o convidado de honra da Feira do Livro de Turim*, "Lusa", 28 aprile 2006 in http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=225497 (ultima visualizzazione 25.03.2015).

I.XIII.II Antologia italiana

In piena presentazione e celebrazione della cultura portoghese in Italia, il 5 maggio 2006 fu presentata alla presenza dell'autore, del Consigliere Culturale dell'Ambasciata del Portogallo presso lo Stato italiano, Dottore João Nuno Alçada e del curatore e traduttore italiano Manuele Masini[306], *La notte apre i miei occhi*, la prima antologia italiana di Tolentino Mendonça. Ecco parte dell'intervento di Masini:

> Questo libro è nato proprio a Madeira, in quel "principio" in cui era la parola, e l'isola, come nella poesia di Tolentino che apre l'antologia e, anche, la sua produzione poetica, con una sorprendente maturità. È continuato a esistere prima della sua materializzazione a Madrid, dove traducevo Tolentino accompagnato dalle note di Maria João Pires e dalle sue indimenticabili interpretazioni di Chopin, e si è concluso fra Italia e Lisbona, dove ho finalmente potuto collaborare con l'autore.
> Questa collaborazione si è trasformata in un'amicizia di cui professo tutto il mio orgoglio. Ma, credo, l'incontro con Tolentino si era già dato prima, in quella "pura poesia" (parafrasando la "pura lingua" di Benjamin) da cui Tolentino ha tratto le sue cristalline armonie di parole e in cui devo averlo scorto anch'io, prima di poterlo conoscere. Quest'amicizia successiva è stata la conferma di quell'incontro, sempre con una forte componente emozionale. Così l'incontro e il nuovo incontro si sono poi prodotti in una successione di scoperte in verticale discesa alle profondità più recondite di quel corpo poetico.
> Il primo livello di lettura di questa poesia è quello di un'emozione folgorante, la sensazione di aver sfiorato verità essenziali, una bellezza. L'idea che qualcosa di sublime, ancora non identificato, soggiace alla poesia di Tolentino è l'invito a un continuo ritorno e confronto che ci apre nuovi percorsi di significato. L'uso del linguaggio colloquiale, anche se spesso cristallino e depurato, è soltanto la traccia di infiniti tesori che esso racchiude. Non ho il coraggio di sciogliere l'incanto della poesia, di svuotarlo con le mie parole, sarebbe come disfarla. Un rischio analogo a quello della traduzione che ho superato grazie alla collaborazione di Tolentino, e alle discussioni che si producevano tra di noi, a margine del testo. A volte la discussione è arrivata a soffermarsi meticolosamente sui singoli vocaboli, finché l'italiano sembrava finalmente offrire a suo modo un nuovo cammino verso quella poesia che stava in principio, prima della sua stessa forma.
> Nella mia postfazione ho poi cercato soltanto di accompagnare questa poesia, senza mai penetrarla, e di metterla in dialogo con una serie di fonti comuni. L'elemento intertestuale, anche sottile e difficile da evidenziare, è una costante della poesia di Tolentino, fin dal primo testo del suo primo volume: le sacre scritture affiancate a Flannery O' Connor. Molti altri sono i riferimenti della poesia di Tolentino: da Eliot a Campana, da Baudelaire a Pasolini, a cui l'autore dedica anche una poesia.
> Il legame di Tolentino con l'Italia, con i suoi autori, con i suoi luoghi, è molto forte. Proprio facendo riferimento a Pasolini, di cui Tolentino cita un brano indimenticabile da "La religione del mio tempo", l'autore si esprime riguardo la sua poetica, in un brano significativamente intitolato "O Poema". Impossibile rendere in Italiano la differenza tra "poema" (il testo, la sua matericità) e "poesia", distinzione invece possibile in molte lingue. Ma è significativo che di "poema" si tratti: "La poesia [o poema] restituisce l'inesprimibile. La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia". Ma questo accogliere l'impurità e le macerie su cui si potrà danzare in un

[306]O. Carmo, *Tolentino Mendonça na Feira do Livro de Turim*, "Ecclesia", 05 maggio 2006 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/tolentino-mendonca-na-feira-do-livro-de-turim/ (ultima visualizzazione 25.03.2015).

> finale corteo, credo che in Tolentino non si concretizzi, come in Pasolini e in altri autori di riferimento (Campana, la O' Connor…), nel linguaggio: non si tratta mai di un linguaggio "comico" alla maniera di Dante. L'eventuale espressionismo è solo sfiorato.
> Questa impurità rivendicata da Tolentino, è in qualche modo nobilitata in un percorso che implicitamente si dà all'interno della materia (della gravità) per approdare a uno stato di grazia (parafrasando Simone Weil). La poesia di Tolentino ha già conquistato un suo stato di grazia, anche quando si tratta del linguaggio quotidiano, sempre scelto, misurato, collocato nel testo poetico quasi con affetto, fino a raggiungere una delicatezza commovente. Non so se questa tensione proviene dalla personalità di José Tolentino, se ha a che vedere con specifici percorsi della poesia portoghese della seconda metà del '900 in cui si contano in questo senso eccellenti predecessori, ma credo si tratti di un tema di interesse per questa nostra discussione di oggi.[307]

Dopo aver espresso l'orgoglio per "un progetto autonomo dietro il quale non si nasconde quel narcisismo che ha talvolta tentato la monopolizzazione della letteratura portoghese in Italia", Masini colse l'occasione di ringraziare: la collaborazione di António Fournier, che per la prima volta lo aveva messo in contatto con Tolentino; Alessandro Agostinelli, direttore della collana; le autorità portoghesi in Italia; l'editrice Assírio & Alvim "che ha concesso i diritti di edizione a titolo gratuito in un momento particolarmente difficile del progetto" e Ilda David', autrice della copertina originale. In conclusione:

> Molto di più che un ringraziamento devo a José Tolentino, che mi ha aiutato a capire il peso reale della parola poetica e a migliorare moltissimo il mio lavoro di traduttore. Un'esperienza indimenticabile della quale spero di fare tesoro.[308]

19. Ilda David', copertina di *La notte apre i miei occhi.*

Pur nella costrizione dell'impianto grafico che assicura uniformità alla collana pisana, Ilda David' ha graficamente costruito una banda centrale, che attraversa il fronte e il retro della copertina,

[307] In http://www.alleo.it/content/la-notte-apre-i-miei-occhi (ultima visualizzazione 25.03.2015).
[308] *Ibidem.*

sui toni di uno scenario nuvoloso, incerto e aereo, che non offre risposte definite: consuonante pertanto con la poesia di Tolentino, dove chiaro e scuro, notte e alba si disputano lo spazio; ma anche interlocutorio, aperto a ogni possibile ulteriore interpretazione.

L'antologia tolentiniana è un piccolo volume di un centinaio di pagine, di 12 cm per 19 cm, finito di stampare nell'aprile del 2006, che riunisce trentasette poesie dei primi sei libri di Tolentino. Ma non solo.

La notte apre i miei occhi anticipa, in effetti, la presentazione di *A noite abre meus olhos, [poesia reunida]* avvenuta a Lisbona nel luglio dello stesso anno presso la casa editrice Assírio & Alvim. Può risultare interessante annotare le differenze rilevate tra le due edizioni: rispetto alla compilazione portoghese, che ripropone quasi integralmente tutti i testi dei sette volumi pubblicati da Tolentino sino a quella data[309], il volume italiano, curato da Manuele Masini, include un numero ristretto di componimenti, che rappresentano una scelta, non illustrata o giustificata: persumiamo si tratti di una selezione operata dal traduttore e curatore in maniera autonoma, benché la postazione alluda in senso generale a un lavoro editoriale strettamente accompagnato dallo stesso autore dei testi.

La lunga postfazione, divisa in sei parti, con cui Masini chiude l'antologia italiana, è un'interessante e valida visione d'insieme dell'opera tolentiniana: una sorta di presentazione sistematica al pubblico italiano che muove con una dichiarazione di affetto al poeta, che il traduttore conobbe in occasione della traduzione:

> Qualcosa che mi ricordò anche l'umanità semplice e l'urgenza, l'intensità e l'impegno del verbo neotestamentario, e, attraverso quei filtri culturali cui non so sfuggire, la centralità della parola poetica, sconfinante nel cinema, che Pasolini reclamava nel «Vangelo Secondo Matteo", restituendomi peraltro una lettura a suo tempo troppo superficiale di quel testo: «Io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del Mondo» (Mt 28, 20).[310]

Dopo aver collocato Tolentino tra i primi, più brillanti autori della poesia portoghese contemporanea e dopo aver elogiato la di lui vastissima erudizione di cui è costituito il corpo e la materia dei suoi versi[311], Masini riflette su alcune tematiche fondamentali e ricorrenti nell'universo

[309] Di *Os dias contados*, tutti i 22 componimenti; di *Longe não sabia*, tutti i 34 componimenti; di *A que distância deixaste o coração*, tutti i 10 componimenti; di *Baldios*, 40 componimenti, mancando soltanto uno rispetto alla prima pubblicazione; di *De igual para igual*, 28 componimenti, mancandone sei rispetto alla prima pubblicazione e con presenza di alcuni testi rimaneggiati; di *Estrada Branca* tutti i 29 componimenti e di *Tábuas de pedra* tutti i 5 componimenti.
[310] In J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 97.
[311] «Non temo l'esagerazione se dico che la poesia di José Tolentino Mendonça è oggi in Portogallo uno dei risultati migliori della sua generazione. E non si tratta poi di generazioni: questa poesia riesce a dialogare in completa maturità con tutto quello che c'è stato prima, inserendosi con una sua assoluta originalità nell'ambito della migliore poesia portoghese contemporanea. Tolentino è poi uomo di vastissime e varie letture, e di grande cultura, anche se la presenza di questa «enciclopedia» nel testo poetico è raramente esplicita, e, il più delle volte, tanto sottile da non farsi scorgere immediatamente.» *Ibidem*, p. 98.

tolentiniano, quali la luce e l'oscurità, i luoghi e i non-luoghi, la materia residuale di cui si serve per esprimere le grandi cose che i residui ricordano:

> (...) l'unica vera luce che ci illumina è quella che incontriamo nel cuore delle tenebre. (...) Silenzio, oscurità, luoghi ineffabili e di nessuno nella cui sconcertante verità cerchiamo precaria dimora, terre desolate, forse, ma anche «baldios» che ho preferito tradurre «ermi», con una forse impropria sostantivizzazione dell'aggettivo, per non conferire, col termine desolazione, una nota di negatività assoluta: è in questi luoghi che la poesia di Tolentino riscopre una umanissima teofania (another one walking beside you [?]), quella stessa che Giorgio Agamben nega alla poesia moderna, introducendoci alla lettura di San Juan de la Cruz[312] (...)
>
> La desolazione delle macerie, dei frammenti che sono l'unica traccia che riusciamo a salvare di un mondo divino che non ci appartiene più (...) Questa è anche una poesia di detriti, ma sono le macerie su cui danzerà un corteo in cui «immagini, rumori, spuri sedimenti» ritroveranno il loro luogo. Una poesia che «restituisce l'inesprimibile abbracciando l'impurità che il mondo ripudia», frase che suggella anche questo volume. [313]
>
> La poesia di Tolentino è percorsa da ogni cosa minuta che segna una presenza provvisoria, e nel recupero della fragilità (e frammentarietà successiva) di quelle immagini che partono, come «frammenti rapidi, passaggi, segreti che si spengono» e che sembrano il volo di stormi di uccelli allo sbaraglio, risiede forse la possibilità di una temporalità altra, di un tempo interiore, della misura umana dell'eternità.[314]

Secondo Masini, il poeta Tolentino, traduttore del *Cantico dei Cantici*, ha assimilato perfettamente quella lezione - così come quella di Santa Teresa d'Avila e San Giovanni della Croce, autori che predilige e opportunamente cita; e tanto li riflettuti e maturati da aver varcato – quando si tratti e si dispieghino versi dedicati all'amore[315] - il limite imposto dalla trita e annosa dialettica corpo e spirito: "È il corporeo che ci conduce fino all'incorporeo, o al niente, ancora una volta." [316] Riconosce, invece, nel poeta, uno stile evocativo "che talvolta conquista una solennità

[312] *Ibidem*, p. 99.
[313] *Ibidem*, p. 100.
[314] *Ibidem*, p. 101.
[315] «(...) un amore custodito nella sua essenza di corpo leggerissimo che il vento trascina disordinatamente, capace tuttavia di smuovere montagne e sciogliere ghiacciai.» *Ibidem*, p. 102.
[316] E continua: «Il desiderio è una domanda la cui risposta non esiste, diceva Cernuda, e non ci rimane che una discreta contemplazione, quasi pudica, di tutto quel che resta, il dono di uno sguardo senza parole, la perdita di ogni volontà di possesso e di ogni presunzione virile. L'Amore e la Fede camminano ad occhi ben chiusi, come in una poesia di Antonio Botto evocatrice della Bellezza come unico atto di verità umanamente possibile (qualcosa che Sant'Agostino ci insegna).» *Ibidem*, p. 104.

veterotestamentaria"[317] e un costante ritorno del passato, che il traduttore attribuisce alla paura del vuoto[318]. Per poi concludere:

> La poesia di Tolentino, apparentemente caratterizzata da una semplicità e leggibilità del verso, è segnata da un lacerante compromesso con la vita che si nasconde dietro la fragilità delle parole, spesso legate ad una vivenza comune ma anche evocatrici di un mondo di sentimenti puri, e sempre capaci di conferire un tono elevato e simbolico agli oggetti intessuti nelle trame di un corpo testuale che ci parla di un senso quasi atavico della tristezza. Poesia che rivendica un imprescindibile attaccamento all'essenzialità dei gesti, alla delicata ragione di un costante inno all'amore, di un'urgenza di vita condivisa, anche quando tutto sembra veramente perduto, quando i conti tra i sentimenti estremi e gli orizzonti di attesa non collimano, lasciando scorrere un filo di pudica disperazione. Un linguaggio sempre relazionato alla matericità dell'esistenza, ai suoi luoghi, ai compagni di viaggio e agli sconosciuti intravisti. Qualche volta però le parole, celebrando il miracolo della preservazione delle emozioni elementari, sono svincolate da qualsiasi possibile azione, e non garantiscono alcuna salvazione. Le parole sono solo parole, o sono la visione integrale della vita.
> In questo senso diremo che la poesia di Tolentino è fondamentalmente una poesia di bellezza e di amore totalizzante, visto in tutte le sue sfumature, fino alla sua precarietà.[319]

I.XIII.III *A noite abre os meus olhos*

La prima edizione portoghese di *A noite abre meus olhos, [poesia reunida]*, pubblicata, come si è detto, dalla casa editrice Assírio & Alvim qualche mese dopo la versione italiana, nel settembre del 2006, diverge da questa in vari punti, a cominciare dal fatto che si tratta della compilazione esaustiva dei sette volumi tolentiniani fino ad allora pubblicati.

Nella lunga e profonda postfazione, Silvina Rodrigues Lopes sottolinea alcuni aspetti della produzione tolentiniana, a partire dai *topoi* fondamentali, presenti nel titolo stesso della compilazione - la notte:

> Vindo de uma longa tradição, esse motivo transporta consigo, por um lado a profundidade lírica, as origens abissais da inspiração, e por outro, uma tradição poético-religiosa que se sintetiza no muito comentado relato de São Lucas: «Paulo ergueu-se da terra e, de olhos abertos, não viu nada».
> A noite pode entrar no poema tal como na vida de cada um, pelo sonho, pela insónia, pela leitura ou pela obscuridade que envolve a contemplação, mas o que a manifesta, lemos num

[317] «Ci sono immagini e micro-narrazioni esemplari disseminate in tutta la sua poesia, che ne rendono preziose le parole e gli oggetti, fino a farne delle parabole. La «verità di un'altra importanza» si scorge fra le pieghe delle immagini, fra le pieghe dei significati più palesi. I segni di questa verità possono sfuggirci"» *Ibidem*, p. 103.
[318] «Ritrovare i luoghi dell'amore, ritrovare il nome delle cose (...), riporre tutto il proprio affetto negli oggetti della quotidianità, ritornare al punto in cui «si era ad un passo» da una verità, e tentare ancora il suo racconto. Il passato ritorna, ci dice Tolentino, come il cane abbandonato che ritrova la strada di casa.» *Ibidem*, pp. 105-106.
[319] *Ibidem*, pp. 107-108.

> poema deste livro, é o movimento «de escuridão a escuridão», a sua dança que se cumpre inteiramente fora da luz que, tornando visível, imobiliza.[320]

La notte che, secondo l'autrice, è anche il risultato della cultura letteraria e biblica, di Tolentino, è dunque l'occasione del movimento, vale a dire della creatività. Non solo laboratorio, la notte diventa anche, naturalmente, materia centrale della poetica tolentiniana, spazio e tempo intravisto e intrasentito - una "salvaguardia dello sconosciuto in parole, un'amplificazione della possibilità di ascolto dell'emozione che ci sfugge" [321] - spazio e tempo solo evidente all' apparenza[322] ma che certamente sfugge alla possibilità di una fissazione in modo assoluto[323]. È proprio così che inizia la sua postfazione:

> Tudo o que a poesia de *A noite abre meus olhos* traz para a luz ou escuridão do sentir e do pensar, o traz no seu distanciar-se, movimento que não se compadece com os hábitos da domesticação ou simplesmente da racionalidade que para se erguer ignora o que não seja dado em método, substância ou ideia. Não ignorando aquilo de que não se pode dispor, os poemas deste livro fazem sua a condição de prosseguir nomeando o possível, respondendo ao impossível, assim fazendo ressoar a dualidade no âmago do mundo, assim inscrevendo nele os seus trajetos sem regresso. Ao fazê-lo assinalam por vezes como fé ou acompanhamento de Deus, potência alterante, o impulso de partida que se gera e se prova no ritmo mais íntimo e mais próprio da vida, do poema (…). Uma leitura deste livro não podendo remeter a fé que aí se assume para a categoria de acessório, não é por isso necessariamente conduzida à discussão de uma questão religiosa, ou sequer de uma questão de Deus. Construindo-se como escuta e reflexão, a disponibilidade para o que altera torna-se-lhe intrínseca, e também ela tem uma única forma de acompanhar o que lê.[324]

---

[320] «Venuta da una lunga tradizione, tale motivo trasporta con sé, da una parte, la profondità lirica, le origini abissali dell'ispirazione, e dall'altra, una tradizione poetico-religiosa che si sintetizza nel molto commentato passo di San Luca: «Paolo si è alzato dalla terra e, ad occhi aperti, non ha visto nulla». La notte può entrare nel poema tale come nella vita di ognuno, dal sogno, dalla insonnia, dalla lettura o dall'oscurità che coinvolge la contemplazione, ma ciò che manifesta, leggiamo in un componimento del libro, è il movimento «di oscurità in oscurità», il suo ballo che si compie interamente fuori dalla luce che, facendolo visibile, lo immobilizza.» S. Rodrigues Lopes, *Posfácio* in J.T. Mendonça, *A noite abre meus olhos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 228-229.

[321] «Tal é a maneira poética, justamente: salvaguardar o desconhecido em palavras, amplificar a possibilidade de escuta da emoção que escapa, que não cola a nenhum conceito, mas se dá a entrever, e entressentir na multiplicidade de forças sem-fim que o poema desencadeia-acolhe.» *Ibidem*, pp. 224-225.

[322] «Cada poema se lê sem sobressaltos de interpretação, e no entanto a sua leitura deixa a impressão de nada ser obvio. O recurso a ideias, lugares e expressões que julgamos partilhar põe justamente em causa que a partilha seja referida ao conhecido e possa ser assinalável como tal.» *Ibidem*, pp. 227-228.

[323] «Cantar o mundo é, no sentido em que aqui se inicia uma leitura de A noite abre os meus olhos, interferir no seu não-destino, o que implica o amor de que esse canto é capaz e contraria a permanente ameaça de redução da linguagem a veículo da mesmidade e máquina de guerra.» *Ibidem*, p. 229.

[324] «Tutto ciò che la poesia di *A noite abre meus olhos* porta alla luce o al buio del sentire e del pensare, movimento che non accondiscende con le abitudini dell'addomesticamento o semplicemente della razionalità che per ergersi ignora ciò che non sia dato in metodo, sostanza o idea. Non ignorando ciò di cui non si può disporre, i componimenti di questo libro fanno sua la condizione di proseguire nominando il possibile, rispondendo all'impossibile, così facendo risuonare la dualità nel centro del mondo, così iscrivendo in lui i suoi tragitti senza ritorno. Nel farlo segnalano a volte come fede o accompagnamento di Dio, potenza alterante, l'impulso della partenza che si genera e si comprova nel ritmo più intimo e più proprio della vita, della poesia (...). Una lettura di questo libro, non potendo rimettere la fede che lì si assume alla categoria di accessorio, non è per questo necessariamente condotta alla discussione di una questione religiosa, o anche di una questione di Dio. Costruendosi come ascolto e riflessione, la disponibilità per ciò che lo altera gli diventa intrinseca, e anch'essa ha un unico modo di accompagnare quel che legge.» *Ibidem*, p. 213.

Ascolto e riflessione, apertura a "ciò che modifica", significano anche l'aspirazione alla "forza ellittica della scrittura", quella che porta ad una ricerca senza fine da parte del poeta e ad un'impossibilità di trovare il definito e il definitivo dalla parte del lettore[325] in un confronto di significanti e significati che fa saltellare tra ciò che sembra strano e quello che è comune, "turbando il gioco di indirizzi e qualificazioni" [326].

> A profunda radicação na experiência da escrita faz de *A noite abre meus olhos* um livro perturbador de distinções generalizadas, tais como as que opõem a experiência, histórica, social, ética, ao universalismo do pensamento, o eu ao tu, o efémero ao eterno. É assumindo-se como escrita, movimento de dissipação do eu e seus compromissos, que esta poesia se faz espaço de afirmação da singularidade, promessa de não abdicação de si enquanto exposição ao outro, confronto no sem-limite da linguagem com a multiplicidade de forças que o uso instrumental não pode senão excluir. A escrita não é, porém, uma origem que como tal se apresente, ela é já em si escuta que orienta: escuta do segredo que passa no mundo através das paisagens, dos gestos, das interrogações e das respostas; escuta, em primeiro lugar, do que tornou íntimo esse segredo – o canto, emoção e partida confundindo-se através dele na poesia. É por essa escuta que a distância toca o escrever, que assim tanto se desprende da pretensão da originalidade, como da limitação a correntes convencionadas.[327]

Ancora sulla questione dell'opposizione tra l'io e il tu, Silvina Rodrigues Lopes considera che l'elemento decisivo nella poesia di Tolentino è il tu, nella doppia possibilità di essere ascoltato e di essere "l'enigma che espone il poeta come passività e desiderio, solitudine e prossimità[328]. Gioia, perdita e bellezza intensificano la vita, non la rendono grandiosa, giustamente perché non le troviamo

[325] «A infinitização do instante no espaço do poema, na sua tensão interpelante de palavras e silêncios, está associada à valorização nele da ausência que fica como ausência naquilo que se apresenta. A aspiração do poema à perfeição não se confunde por conseguinte com o elogio do definido e definitivo, ela está essencialmente voltada para a força elíptica da escrita, da qual tanto decorre a incerteza e o procurar sem fim, como uma dinâmica da leitura enquanto movimento do que perdura em devir, uma proferição sem fim, que expõe a linguagem à sua parte de inominável». *Ibidem*, p. 218.

[326] «O que à partida se vê e ouve não é estranho ao comum, sendo o ver e o ouvir que neles revelam uma dimensão fugidia. A inapropriabilidade que alastra pelo poema alastra pelo mundo como sombra ou noite e nele vem perturbar o jogo de endereços e qualificações: é o exterior que com ele se coloca, indissociável dele, não resultando de nenhum confronto com uma ideia pura ou exterior absoluto. O poeta toma a palavra da sua circunstância, do seu *ethos*, para permitir a apresentação enigmática da noite, sem para tal prescindir da interrogação e da experimentação.» *Ibidem*, p. 221.

[327] «Il profondo radicamento nell'esperienza della scrittura fa di *A noite abre meus olhos* un libro che turba le distinzioni generalizzate, come quelle che oppongono esperienza, storica, sociale, etica, all'universalismo del pensiero, l'io al tu, l'effimero all'eterno. È assumendosi come scrittura, movimento di dissipazione dell'io e dei suoi compromessi, che questa poesia si fa spazio di affermazione della singolarità, promessa di non abdicazione di sé come esposizione all'altro, confronto nel senza-limite del linguaggio con la molteplicità di forze che l'uso strumentale non può che escludere. La scrittura non è, però, un'origine che come tale si presenti, essa è in se stessa ascolto che orienta: ascolto del segreto che passa nel mondo attraverso i paesaggi, i gesti, le interrogazioni e le risposte; ascolto, in primo luogo, di ciò che ha fatto diventare intimo tale segreto - il canto, l'emozione e la partenza confondendosi attraverso di lui nella poesia. È a causa di questo ascolto che la distanza tocca la scrittura, che così tanto si slega dalla pretensione dell'originalità, come dalla limitazione a correnti convenzionali.» *Ibidem*, pp. 214-215.

[328] «(...) a instância decisiva no poema é o tu enquanto ruptura de identidade, quer pela possibilidade de ser escutado e assim se desfazer na própria voz, quer pela consciência da mortalidade e por conseguinte pela compaixão (ou promessa) a que a figura do outro incita, quer, sobretudo, pelo enigma que o expõe como passividade e desejo, solidão e proximidade.» *Ibidem*, p. 225.

vincolate ad obiettivi, ma esprimendo e esprimendosi in piena libertà[329]. È in questa "misura senza misura" che l'autrice considera quella tolentiniana una poesia d'amore:

> Poesia de atenção e intensidades, *A noite abre meus olhos* é um permanente voltar-se para o não-objetivável, o que, sendo suporte do mundo, se não deixa descrever, «isso de nós que não tem defesa». Nessa medida sem medida, ela é poesia de amor. Nem colocação de um sujeito votado à construção especular de uma identidade e de um sistema de trocas, nem acesso à plenitude, nem movimento interminável de falta. O amor é no poema o acontecimento que não cessa de nele acontecer, a verdade como trespassar do mundo através de forças que deslocam para o seu reverso silencioso, espaço de partilha da distância irredutível, que torna próximo o longínquo enquanto tal.[330]

A quella del settembre del 2006, seguiranno altre due edizioni ampliate dell'antologia poetica tolentiniana. Rispetto alla prima, si notano immediatamente le copertine diverse e anche le diverse citazioni iniziali, ma lo stesso formato e la stessa impaginazione. La postfazione di Silvina Rodrigues Lopes è sostituita dall'aggiunta dei componimenti dell'ottavo volume di Tolentino, che nel frattempo era stato pubblicato: *O viajante sem sono*.

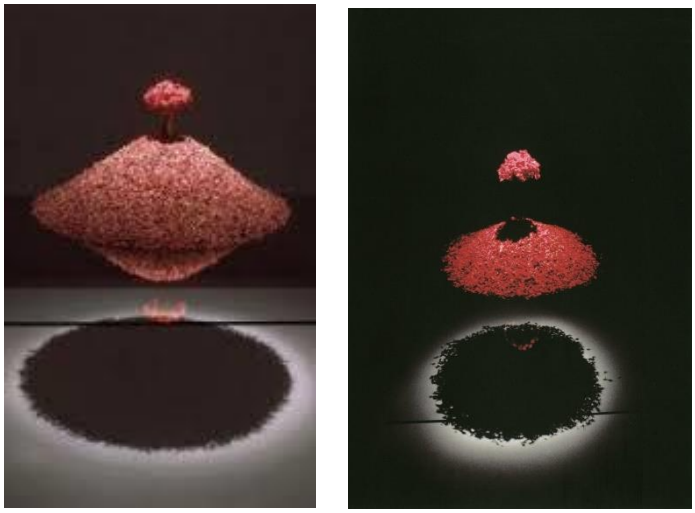
Cambiano però sostanzialmente, come si è detto, le copertine delle due edizioni. Nella prima, su un fondo chiaro (in contrasto con l'evocazione notturna della testata) dove campeggiano i caratteri con il nome dell'autore, il titolo dell'opera e la casa editrice in rosso, Ilda David' crea un delicato disegno informale in toni azzurrini e bianchi. Nella seconda edizione, invece, il fondo nero si confonde con l'opera scelta per illustrare il libro - un significativo esempio dell'arte contemporanea portoghese, frutto della collaborazione tra Lourdes Castro (n.1930) - artista nata, come Tolentino, a Madeira, assidua collaboratrice volte del poeta - e Mário Zimbro (1944-2003), suo compagno negli ultimi anni di vita.

[329] «Alegria e perda são assim duas designações para a intensificação da vida que não é da ordem do grandioso, do espectacular, mas do acesso a outro estado, não vinculado a objectivos, libertação que é a da Antígona no poema «Antígona e a lei dos homens». E o que se diz da alegria pode dizer-se de modo semelhante da beleza (...)» *Ibidem*, p. 217.

[330] «Poesia di attenzione e intensità, *A noite abre meus olhos* è un costante girarsi verso il non-obiettivo, il che, essendo il supporto del mondo, non si lascia descrivere, «ciò che di noi non ha difesa». In tale misura senza misura, questa è una poesia d'amore. Né la collocazione di un soggetto votato alla costruzione speculare di un'identità e di un sistema di scambi, né l'accesso alla pienezza, né il movimento interminabile della mancanza. L'amore è nel poema l'accadimento che non cessa di accadere lì, la verità con cui trapassare il mondo attraverso forze che si muovono verso il suo risvolto silenzioso, spazio di condivisione della distanza irriducibile, che fa diventare vicino il lontano come tale.» *Ibidem*, pp. 218-219.

20. Copertine delle 1ª e 2ª edizione di *A noite abre os meus olhos*: Ilda David' e Lourdes Castro.

L'opera ha per titolo "Montanha de Flores" (montagna di fiori): è stata avviata nel 1988, e la si può considerare conclusa alla data della morte di Zimbro, nel 2003. Più volte citata nella bibliografia specializzata[331] e anche in un'intervista all'artista[332], è stata presentata per la prima volta nella mostra "Além da Sombra" (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992) e poi in "À luz da sombra" nel Museo di Arte Contemporanea di Serralves, Porto, nel 2003.



21. *Montanha de Flores* (1988-2003) di Lourdes Castro.

[331] Per esempio in A. Melo, *Arte e artistas em Portugal*, Lisboa, Bertrand Editora / Instituto Camões, 2007, p. 142 e e nel catalogo della mostra *À luz da Sombra: Lourdes Castro, Manuel Zimbro*, Porto, Fundação Serralves / Assírio & Alvim, 2010.

[332] Per esempio, in *Lourdes Castro: A minha pintura é esta: o viver, o estar cá*, "Público", 03 marzo 2010, in occasione della mostra "À luz da sombra" nel Museo di Arte Contemporanea di Serralves, Porto.

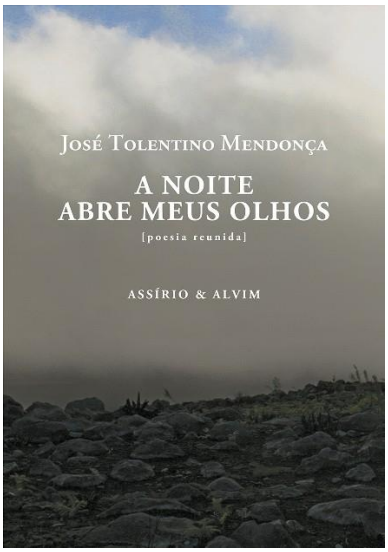
La copertina non è più che il registro fotografico (di Victor Simões) di questa installazione: uno spazio buio, con un unico fascio di luce su dei gerani rossi collocati in un cilindro di vetro, con un grande accumulo di petali caduti attorno. L'insieme è appoggiato su una base di vetro trasparente, attraverso la quale si proiettano nel piano inferiore, parallelo e di vetro nero, ombre e riflessi della "montagna di fiori". L'effetto è assimilabile a una sorta di paesaggio insulare, in sospensione, reale ed illusorio simultaneamente. Come ha scritto Rita Macedo nella sua tesi sulla conservazione delle opere d'arte contemporanee:

> Poderíamos vê-la como obra manifesto ou como epílogo de um longo capítulo no conjunto do trabalho de Lourdes Castro. Não porque com ela se feche um ciclo, mas precisamente porque nela a autora nos mostra o ciclo da vida: passado, presente e futuro confundem-se no monte de pétalas que se encontra na base da jarra; o que foi, o que é e o que há-de ser. O presente está nesse ramo de gerânios frescos de um colorido intenso, quase fluorescente. Os seus pés mergulham na água transparente do recipiente de vidro, mas acabarão naturalmente por integrar a montanha do passado e do futuro porque, como parece dizer-nos, a impermanência é a única coisa verdadeiramente permanente. Tal como acontece em toda a sua obra, desde as «Caixas» à «Montanha», Lourdes Castro chama a atenção para o presente, para o quotidiano que está sempre a acabar e sempre a recomeçar, como que a afirmar que é preciso vivê-lo, não deixar fugir, não olhar para trás.[333]

Nel settembre del 2014 è apparsa l'ultima delle edizioni dell'antologia tolentiniana, che ancora una volta sorprende perché presenta una nuova copertina. Benché l'impaginazione sia sostanzialmente la stessa (si segnalano soltanto alcuni minimi cambiamenti grafici, per esempio la scelta di adottare il carattere maiuscolo per il titolo di ciascuna poesia) e si rilevi l'opportuna inclusione nel corpo dell'antologia dei volumi pubblicati tra il 2010 e il 2014, ovvero *Estação central* e *A papoila e o monge*, il principale cambiamento è il formato. Dai 18 cm x 12 cm delle prime edizioni, si passa a un più solenne 21cm x 15cm, in un volume di maggior numero di pagine e arricchito della postfazione di Jerónimo Pizzarro. Curiosamente il volume si colloca sempre nella collana "Documenta Poetica", di cui facevano parte anche le precedenti edizioni, e figura con il numero 107.

[333] «La potremmo vedere come opera-manifesto o come l'epilogo di un lungo capitolo nell'insieme del lavoro di Lourdes Castro. Non perché in essa si chiuda un ciclo, ma precisamente perché qui l'autrice ci fa vedere il ciclo della vita: passato, presente e futuro si confondono nel monte di petali che si trova alla base del vaso; quel che fu, quel che è e quel che darà. Il presente è in questo ramo di gerani freschi di un colorito intenso, quasi fluorescente. I suoi piedi si tuffano nell'acqua trasparente del contenitore di vetro, ma finiranno anche loro per integrare la montagna del passato e del futuro perché, come sembra dirci, l'impermanenza è l'unica cosa veramente permanente. Tale come succede in tutta la sua opera, dalle «Caixas» alla «Montanha», Lourdes Castro richiama l'attenzione verso il presente, verso il quotidiano che sta sempre a finire e sempre a ricominciare, come affermando che è necessario viverlo, non lasciarlo sfuggire, non guardare indietro.» in R.A. Silva Pinto de Macedo, *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, tesi presentata alla Faculdade de Ciências Sociais e Humanas dell'Universidade Nova di Lisbona, 2008, p.155.

Nella copertina "Montado do cabeço da Lenha, Pico do Areeiro", un progetto di design curato dallo studio di architetti Paulo David[334] su una foto di João Almeida - tutti artisti originari dell'isola di Madeira. La foto rappresenta in un primo piano avvicinato l'aridità della cima, che confina con una densa nebbia propria dei posti alti, oltre alla quale si scopre soltanto il cielo.



22. Paulo David (design), João Almeida (foto),
copertina della 3ª edizione di *A noite abre os meus olhos*

Ecco un interessante contrappunto alla copertina della precedente edizione. Il buio dello sfondo è stato sostituito da una macchia grigia chiara che si risolve nell'azzurrino del cielo. L'idea della montagna, come vista da fuori - nel caso della installazione di Lourdes Castro - è qui presentata in una prospettiva rovesciata e opposta: il punto di vista è di sulla montagna è già salito. Infine si noti il richiamo costante e un silenzioso omaggio alla Madeira isola natale del Poeta e degli artisti che collaborano plasticamente all'edizione delle sue raccolte poetiche.

Dal titolo "O património da sede", la postfazione di Jerónimo Pizarro è un testo breve ed essenziale, una visione esatta e profonda di insieme dell'opera tolentiniana, che esordisce con l'individuazione delle matrici poetiche di Tolentino Mendonça:

> Tradutor do Cântico dos Cânticos, defensor da abertura da Igreja às artes, caçador de epifanias que não foi caçar, navegador para quem «Quietos fazemos as grandes viagens», José Tolentino Mendonça escreve uma poesia em que reconhecemos San Juan de la Cruz e Herberto Helder; Rainer Maria Rilke e Adília Lopes; ou seja, em que convivem transcendência e imanência, misticismo e materialismo, lirismo e prosaísmo.[335]

[334] Paulo David è stato, nel 2012, considerato insieme a Tolentino uno delle cento persone più influenti del Portogallo dal settimanale *Expresso*.
[335] «Traduttore del Cantico dei Cantici, difensore dell'apertura della Chiesa alle arti, cacciatore di epifanie che non è andato a caccia, navigatore per chi "immobili facciamo i grandi viaggi", José Tolentino Mendonça scrive una poesia dove

A questi nomi, Pizarro aggiunge di seguito alcuni degli appartenenti alla spagnola Generación del ’27 - Pedro Salinas (1891-1951), Vicente Aleixandre (1898-1984) e in particolare Luis Cernuda (1902-1963) “poeta do amor e do eros”, la cui famigliarità con l’opera di Tolentino, era già stata suggerita nella postfazione di Masini alla versione italiana dell’antologia. Sul rapporto con la poesia di Cernuda non abbiamo, però, mai trovato un riscontro concreto in Tolentino, né negli interventi pubblici o interviste, né a livello delle citazioni di cui il poeta è prodigo e che costituiscono indizi preziosi per l’identificazione dei riferimenti poetici di cui fa uso. L’intellettuale colombiano esperto di Fernando Pessoa[336] aggiunge poi la parentela con Konstantinos Kavafis (1863-1933) “duplo elenico di Pessoa, ma anche di Tolentino Mendonça”, sul quale confronta il poeta:

> Quem é esse primeiro Tolentino Mendonça, essa prefiguração de Tolentino Mendonça, que já na década de 1960 imitava Kavafis e fumava desalmadamente? Seria, porventura, Pier Paolo Pasolini? Confrontei o autor desta nova Poesia Reunida e a sua resposta foi a seguinte: o poema «é realmente uma mistura indistinta de coisas. Eu nasci em 1965 e em 196- atingiram a maturidade dois poetas que leio muito: Ruy Belo e Herberto Helder. Nenhum deles, porém, imita Kavafis. E nem sei se chegaram a fumar desalmadamente. O fantasma de Pasolini também por ali anda, sim. Creio que projeta simplesmente uma imagem do poeta. Fora das linhas de demarcação (“pelos campos” em vez do povoado; Kavafis como marcador de um segredo e de uma heterodoxia); capaz de evocar, nem que seja agora só aos animais (e não já aos humanos), algo que o mundo repudia e teme: a vizinhança do deus morto».[337]

Pizarro colloca lo spazio notturno della poesia di Tolentino in stretto rapporto con i ricordi che durante tale periodo affiorano e che diventano evidenza, “più poetica o più prosaica” [338] e

riconosciamo San Juan de la Cruz e Herberto Helder; Rainer Maria Rilke e Adília Lopes, ossia, dove convivono trascendenza ed immanenza, misticisco e materialismo, lirismo e prosaismo». J. Pizarro, *Posfácio* in J.T. Mendonça, *A noite abre meus olhos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 3ª ed. 2014, p. 442.

[337] «Chi è questo primo Tolentino Mendonça, questa prefigurazione di Tolentino Mendonça, che già nella decade di 1960 imitava Kavafis e fumava instancabilmente? Che sia, forse, Pier Paolo Pasolini? Ho confrontato l’autore di questa nuova *Poesia Reunida* e la sua risposta è stata la seguente: il poema “è realmente una mescolanza indistinta di cose. Io sono nato nel 1965 e in 196- hanno raggiunto la maturità due poeti che leggo molto: Ruy Belo e Herberto Helder. Nessuno di loro, però, imita Kavafis. E non so nemmeno se hanno mai fumato instancabilmente. Il fantasma di Pasolini si aggira attorno, sì. Credo che proietti semplicemente un’immagine del poeta. Al di fuori delle linee di demarcazione (“per i campi” al posto dell’abitato; Kavafis come marchio di un segreto e di una eterodossia); capace di evocare, almeno gli animali (e non già gli umani), qualcosa che il mondo ripudia e teme: la vicinanza del dio morto”». J. Pizarro *Posfácio* cit., pp. 445-446.

[338] «A poesia de Tolentino Mendonça é bem mais noturna do que muita da poesia portuguesa. É a noite, e não o dia, que «abre seus olhos», e os fulgores dessa noite - iluminada pelas recordações - são os que, de forma fragmentária, procura capturar o poeta (...) Resgatando o que o tempo apaga, exercendo um determinado tipo de resistência vital, partilhando um olhar diferente sobre o mundo, hospedando o Leitor no poema (...) essa poesia convida a que mergulhemos num conjunto de experiências e a que sejamos atingidos, epifanicamente, por algumas evidências, mais poéticas ou mais prosaicas.» Postfazione di Jerónimo Pizarro in *A noite abre meus olhos* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2014), p. 443.

> Neste sentido, todo o poema condensa uma experiência, e, se quisermos, uma vida. (...) De Tolentino Mendonça é o património da sede, de uma sede que lhe permite seguir uma vida espiritual com a mesma força que constrói uma imagem poética.[339]

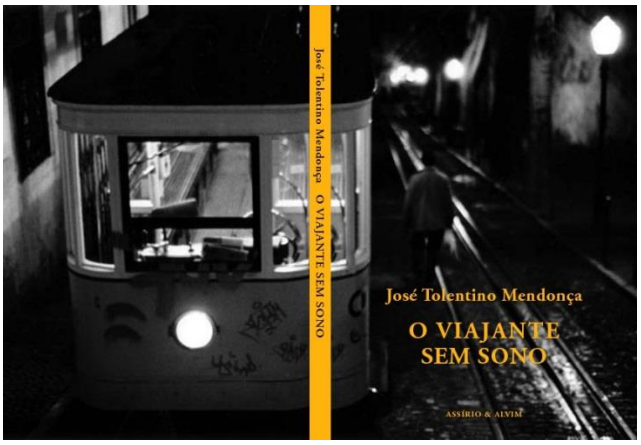
La stessa intersezione tra la vocazione spirituale e poetica è presente nella conclusione di questa postfazione, aggiungendo l'elemento interrogazione, comune ad entrambe, e con un immenso potenziale generare inquietudine:

> Falta frisar que Tolentino Mendonça, na sua vida e na sua obra, guia-se por uma sentença de Jesus que promove uma enorme liberdade, «O espírito sopra onde quer», porque este princípio permite diluir as oposições entre o sagrado e o profano, e esboçar uma poética em que as perguntas são respondidas dando lugar a perguntas maiores. De facto, a Poesia Reunida de José Tolentino Mendonça é um testemunho espiritual concebido como um livro de perguntas, como um breviário de interrogações que multiplica a nossa irrequietude.[340]

[339] «In questo senso, ogni poesia condensa un'esperienza e, se vogliamo, una vita. (...) Di Tolentino Mendonça è il patrimonio della sete, di una sete che gli permette di seguire una vita spirituale con la stessa forza con cui costruisce un'immagine poetica.» *Ibidem*, p. 445.

[340] «Manca di sottolineare che Tolentino Mendonça, nella sua vita e nella sua opera, si fa guidare da una massima di Gesù, che promuove un'immensa libertà. «Lo spirito soffia dove vuole», perché questo principio permette di dissolvere le opposizioni tra il sacro e il profano e abbozzare una poetica in cui le domande sono risposte, dando luogo a domande più grandi. In effetti, la *Poesia Reunida* di José Tolentino Mendonça è una testimonianza spirituale concepita come un libro di domande, come un breviario di interrogazioni che moltiplica la nostra irrequietudine.» *Ibidem*, p. 446.

I.XIV *O viajante sem sono*



23. Oben Antón, copertina di *O viajante sem sono*.

O Viajante sem Sono è pubblicato nel settembre del 2009, nell'ambito dell'Anno Paolino[341] - al quale Tolentino si è dedicato con assiduo impegno, come teologo e come sacerdote - per i tipi della Assírio e Alvim, nella collana "Poesia Inédita Portuguesa". Si tratta del suo settimo volume di poesia e del primo uscito dopo l'antologia poetica *A noite abre os meus olhos* (2006), che contiene già nel titolo due sostantivi peculiari, distintivi della produzione poetica tolentiniana: il *viajante* (il viaggiatore), colui che transita, che si muove, che cambia, e *sono* (il sonno), termine che richiama la notte, il suo silenzio. Si vedano al proposito le parole che aprono la recensione al volume fatta da António Carlos Cortez nella prestigiosa rivista Colóquio/Letras[342], il quale, analizzando le linee di forza dominanti della poetica tolentiniana, coglie acutamente l'essenza di certi temi e figure ricorrenti (nostalgia, silenzio solitudine, etc.):

> Nostalgia, solidão, silêncio, noturnidade e tensão expressiva, eis algumas das principais linhas de força da poesia de José Tolentino Mendonça. A nostalgia que se instaura nos seus poemas prende-se com a inescapável certeza de que a Palavra ou Deus não frutificam entre os homens. Essa mesma certeza que poderia levar o poeta a esconjurar a própria poesia pela banalização do discurso, tem muitas vezes uma carga melancólica, fazendo tender o seu mundo poético para certas áreas semânticas que, correlativas à Melancolia e à Noite, se plasmam noutros temas (e semas), também eles «merencórios»[343].

[341]Il 28 giugno 2007 Benedetto XVI ha annunciato la celebrazione di un anno giubilare dedicato all'Apostolo San Paolo, dal 28 giugno 2008 al 29 giugno 2009, in occasione del bimillenario della sua nascita, considerata dagli Storici da collocarsi tra il 7 e il 10 d.C.

[342] A.C. Cortez, rec: J.T. Mendonça, *O Viajante sem Sono* (Lisboa, Assírio & Alvim 2009), in "Colóquio/Letras", (2010), 174, pp. 204-207.

[343] «Nostalgia, solitudine, silenzio, notturnità e tensione espressiva, ecco alcune delle principali linée di forza della poesia di José Tolentino Mendonça. La nostalgia che s'instaura nelle sue poesie si lega all'obbligata certezza che la Parola o Dio non fruttificano tra gli uomini. Quella stessa certezza, che potrebbe portare il poeta a scongiurare la propria poesia attraverso la banalizzazione del discorso, ha molte volte una carica malinconica, facendo che il suo mondo poetico tenda

Questo "libro molto breve, allusivo e segreto", nelle parole di Pedro Mexia[344], sarà il vincitore della terza edizione del Premio Letterario Fondazione Inês de Castro, premio consegnato il 6 febbraio 2010 nella Quinta das Lágrimas, a Coimbra, nello stesso giorno in cui sarà offerto a Manuel Alegre un premio per la consacrazione della sua carriera[345].

"Para ler aos Noviços" fa pensare, a una prima lettura e nel flusso di un subitaneo cortocircuito, alla Ophelia di Shakespeare immaginata dal pittore preraffaelita John Everett Millais (1851-52), ed esposta su tela alla Tate Gallery di Londra. L'idea di un corpo "um corpo estendido ao longo do barco" (disteso lungo una barca) è perfettamente collegabile allo sviluppo orizzontale della tela, in cui il centro è proprio la figura della fanciulla che si lascia trascinare al pelo d'acqua con i fiori appena raccolti, prima di cadere in quel "silencioso canal" (silenzioso canale): visioni e metafore simboliche di morte, dolore e innocenza : l'olmaria palustre, le margherite, il salice, il papavero e l'ortica – quelle "folhas mortas dos bosques" (foglie morte dei boschi) che coprono ciò che trova il "modo verdadeiro de rezar" (modo vero di pregare), cui si riferisce il poeta[346].

Ed è con questa struttura quasi regolare, tre strofe di 4 e 4 e 5 versi, che inizia il percorso di trenta poesie che costituiscono *O viajante sem sono*. E la prima immagine che appare è già un viaggiare – scendere il canale. I quattro primi versi si oppongono, infatti, ai quattro successivi e l'ultima strofa si presenta quale sintesi, conclusione aristotelica delle premesse precedenti intorno all'idea tanto cara al nostro poeta del "silêncio". Così, né il "poema" né la "vida" sembrano scenari ideali per l'apparizione di Dio: il suo vero territorio si costruisce come una preghiera, abbandonata allo scorrere delle acque. È una lezione trasparente, da insegnare ai "Noviços"[347], coloro che sono iniziati alla formazione religiosa; ma - suggerisce Pedro Mexia[348], nella critica pubblicata dalla rivista *Ípsilon* - tutti i lettori sono chiamati a farsi destinatari.

---

a certe aree semantiche che, correlative alla Malinconia e alla Notte, si plasmano in altri temi (e semi), anche loro malinconici.» *Ibidem*, p.205.

[344] P. Mexia, *O viajante sem sono*, "Ípsilon", settembre 2009.

[345] La giuria del premio, che negli anni precedenti aveva distinto Pedro Tamen e Teolinda Gersão, era formato da Aníbal Pinto de Castro, José Carlos Seabra Pereira, Fernando Guimarães, Frederico Lourenço e Mário Cláudio. Il trofeo è stato concepito dallo scultore João Cutileiro.

[346] Tale immagine delle foglie morte diventa ricorrente in Tolentino. Si ricordi "A delicadeza do mundo" (*Estação Central*) in cui il mondo viene descritto come un luogo di solitudine e di "folhas apodrecidas" (foglie marcie), una "poça castanha" (pozzanghera marrone), la non-vita; o la seconda sezione di haiku di *A papoila e o monge* in cui è esplicito il legame tra la preghjiera e le foglie morte: "Queres saber o que rezo nas orações? / troncos secos, gravetos / cercas e barro vermelho".

[347] Il noviziato, definito dal Diritto Canonico della Chiesa cattolica, è un tempo offerto a coloro che si avviino alla vita religiosa per "conoscere meglio la vocazione divina, la vocazione propria dell'istituto, facciano esperienza del modo di vivere nell'istituto, conformino con il suo spirito la propria mente e il cuore e comprovino la sua intenzione e idoneità" (Can. 646).

[348] «Quel che Tolentino suggerisce è che l'attenzione e l'accettazione facciano sì che il mondo non si opponga al mondo. (...) Ecco il motivo di incomprensione del poema, seguita da attenzione e da accettazione, che aprono il libro: "Deus não parece no poema / apenas escutamos a sua voz de cinza / e assistimos sem compreender / a escuras perícias // A vida reclama inventários e detalhes / não a oiças / quando inutilmente perscruta as sequências / do seu trânsito // Só há um

E detto tema, la volontà di indicare una via, in qualche modo di insegnare, si dipana di verso in verso e la si ritrova, seppur mascherata in titolo più generico, già nel secondo componimento della raccolta. Secondo il dizionario Houaiss della lingua portoghese, "Grafito" è trae origine nelle lingue romanze, dall'italiano, seppur con radici più remote – le iscrizioni apposte sui muri sin dai tempi dell'Impero Romano; un'iscrizione o un disegno inciso su supporti che abitualmente non prevedono né nascono per tale finalità, ma che, ritenuto al principio un atto vandalico, extra legem, ha acquistato ultimamente l'allure e il significato di un segno artistico urbano, più spesso negli spazi pubblici abbandonati al vuoto e al non luogo architettonico, ma che in tal modo – nobilitati dall'intervento del graffito – agiscono interferendo con l'ordine decorativo precostituito della città.

E la città, cui Tolentino farà riferimento, è la Calipole platonica: uno spazio in cui le funzioni risultano separate col fine di rendere il tutto organico; e il cui aspetto – di tono e sapore cittadino - è sottolineato attraverso l'uso delle citazioni dal quotidiano svizzero *Le matin* o da quello belga *Le soir;* e ricorrono in tal senso, con tale espressa finalità, anche le allusioni alla "guerra civil" o a un "um disco dos Smiths", il gruppo musicale inglese, popolare negli anni Ottanta. La città cui il poeta si riferisce è più propriamente la poesia, e ne riconosciamo i termini già dal primo verso, che stabilisce, appunto, l'ennumerazione di tali "funções" (funzioni); con tale fine va letta anche la citazione da Emmanuel Levinas (1906-1995), filosofo francese le cui riflessioni si inseriscono in un tessuto filosofico di piena tradizione ebraica, connessa ai migliori esiti della fenomenologia husserliana, dove il primato è sempre dato all'Etica e il dialogo avverrà con quel Tu, il cui Volto ci si presenta agli occhi già prima delle parole: una sintesi densa e colma di slanci umanitari, filiazione naturale del platonismo letto in senso rabbinico.

"Acto espiritual por excelência" (atto spirituale per eccellenza), nel dire di Levinas, la poesia, per il nostro autore non "é", ma "pode conter" (può contenere) – e si noti la ripetizione quasi anaforica del primo e quinto verso – varie cose concrete: il certo e l'incorretto, il veleno, il viaggio, il frammento di memoria, le notizie, la provocazione, la guerra, la musica - che ci conducono a un'idea ricorrente nella produzione tolentiniana: la intercomunicabilità tra le sfere del profano e del sacro, propriamente sottolineata nell'ultimo verso: "correntes marítimas em vez de correntes literárias" (correnti marittimi al posto di correnti letterarie).

Non è un caos che interrogato circa questo verso da Carlos Vaz Marques, e "deixando para os críticos" (lasciando ai critici) la sua collocazione in una "família poética", Tolentino stesso afferma:

modo verdadeiro de rezar: / estende o teu corpo ao longo do barco / que desce silencioso o canal / e deixa que as folhas mortas dos bosques / te cubram" (pp. 11-12). La poesia è intitolata "Para ler aos Noviços", ma chi non è un novizio, si accusi.» P. Mexia, *O viajante* cit.

> A poesia é um caminho solitário. Claro que devemos muito aos outros e devemos muito a uma determinada tradição poética. Não seria quem sou se não tivesse lido e amado os poetas que leio e amo. Mas depois ficamos, como dizia o Truman Capote, a sós com aquilo que amamos.[349]

La raccolta prosegue con due componimenti, che paiono viaggiare e condurci sino a Sintra. Il primo lo dichiara già nel titolo, alludendo nella "antiga estalagem da raposa" (antica locanda della volpe) a una nascosta e affettuosa rievocazione di Maria Gabriella Llansol (1931-2008), rilevante scrittrice e traduttrice di alcuni degli autori fondamentali per Tolentino, da Emily Dickinson a Rainer Maria Rilke sino Rimbaud e a Teresa de Lisieux, scomparsa poco prima della pubblicazione di *O viajante.* In tre versi, al modo di un haiku, la presenza della Llansol è avvertita tra quelle che frequentano il giardino, per chi "o mundo está sempre a florescer" (il mondo è sempre fiorente).

Ed è la sua collocazione nella pagina seguente assieme a quel "mata" (bosco), contenuta nel titolo – "Os castanheiros da mata" (Le quercie del bosco) – che ci permettono di identificare, nel secondo poema, Sintra, cittadina patrimonio mondiale dell'Unesco. Anche se, più che una geografia fisica, il Poeta qui costruisce una sorta di geografia dell'anima – "a imensidade sem coração" (l'immensità senza cuore), localizzando nello spazio e nel tempo il luogo di "um pensamento" (un pensiero), che, alla fine, "não se deixa aprisionar" (non si fa imprigionare), ovvero non è definibile. Così, nella prima strofa, i riferimenti allo spazio del bosco – "lugar junto aos castanheiros" (luogo vicino alle quercie), "lugar fora do trilho" (luogo lontano dal cammino), "encruzilhada" (incrocio di strade), "debaixo do céu branco" (sotto il cielo bianco) – al tempo, breve e notturno – "luz esbatida" (luce diffusa), " rápidos" (veloci) - e ad uno spazio-tempo condensati - "fracções reluzentes" (frazioni luccicanti), "ramos ulteriores" (rami ulteriori), "terra semelhante ao fumo" (terra somigliante al fumo).

La prima parola del componimento, "Conserva", in tagliente opposizione all'ultima frase, "que não se deixa aprisionar" (che non si fa imprigionare), allude a qualcosa di volatile, come si direbbe di una memoria; un qualcosa in costante metamorfosi, proprio come una memoria che salvi l'Io poetico e l'Altro; é a essa che si dirige l'imperativo iniziale in vista della separazione brusca che si prevede, ma che è comunque successiva alla "alegria do degelo"(gioia dello sgelo), alla terra che si disfa in fumo dopo il fuoco.

Ci sembra di poter qui identificare, dunque, un sentimento che dà luogo a un vuoto. Lo stesso evocato nel poema successivo, che inizia con una citazione di James Joyce: "First we feel, then we

[349] «La poesia è un cammino solitario. É chiaro che dobbiamo molto agli altri e dobbiamo molto ad una certa tradizione poetica. Non sarei stato chi sono se non avessi letto e amato i poeti che leggo e amo. Ma poi rimaniamo, come diceva Truman Capote, da soli con quello che amiamo.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

fall"[350], e dove il titolo di ispirazione genesiaca, "Jacob e o Anjo" ("Giacobbe e l'Angelo"), rimanda al viaggio notturno di Giacobbe per ritrovare il fratello Esau e alla lotta con l'angelo misterioso: detti elementi sottolineano, da una parte, l'idea di un confronto, dall'altra, il buio – "noite sem fim" (notte senza fine), "no escuro" (nel buio) – in diretto rapporto con la luce che viene dal fuoco – "ardes entre a dupla folha / de ouro" (prendi fuoco tra la doppia foglia / d'oro). Tolentino così si esprime:

> Mas a luz só se vê à noite, como as estrelas. As estrelas brilham no céu noturno. A luz da fé brilha na noite. A fé é um lugar sem certezas. A fé é um lugar de abertura. A fé é uma forma de hospitalidade radical. Para mim, as grandes imagens bíblicas da fé são as da luta de Jacob com o anjo (quando ele, no amanhecer ainda escuro, ao atravessar um riacho, luta com o próprio Deus sem saber que está a lutar com Deus; mas essa imagem do combate noturno, agónico, um bocado impercetível mas que nos fere e deixa depois no nosso corpo a ferida, é a imagem mais prodigiosa do que é a fé no Antigo Testamento) e a do percurso que as mulheres fazem de manhãzinha, com o dia ainda muito escuro, a caminho de um sepulcro que encontram vazio. A fé tem necessariamente esse lado noturno de indagação e de expectativa. A fé é uma expectativa. E é nesse sentido a imagem do salto no escuro.[351]

Un componimento, questo, che si concentra nell'idea del non-viaggio, nel momento iniziale, precedente all'indagine, la "idade" (età) in cui siamo ancora "presos às paredes" (attacati ai muri) e abbiamo paura del "menor movimento" (più piccolo movimento). Più che lo spazio della Bibbia, che il titolo suggerisce, i versi sembrano portarci verso il luogo dell'allegoria e del mito, cui rimanderebbe non solo la citazione da *Finnegans Wake,* ma tutta una precisa e non diversamente equivocabile scelta lessicale, ascrivibile a tale campo semantico: "idades", come si direbbe per le età dell'Uomo e quelle eroiche; "noite sem fim" (notte senza fine), che più che luogo di mistero è campo simbolico; "degraus" (gradini), di chiarissima tradizione biblica, trattandosi vieppiù di "degraus de uma lenda" (gradini di una leggenda); "círculo interdito" (circolo interdetto), esattamente come quello dei Nibelunghi; "a navalha (...) do rito" (il coltello rituale), anch'esso dichiaratamente di ascendenza

[350] Citazione da *Finnegans Wake*, l'ultimo romanzo di James Joyce, pubblicato nel 1939, un'allegoria dell'umanità che cade, che veglia e che risorge: "I'll wait. And I'll wait. And then if all goes. What will be is. Is is... Sometime then, somewhere there, I wrote me hopes and buried the page when I heard they voice... in peace and silence. I could have stayed up there for always only. It's something fails us. First we feel. Then we fall. And let her rain now if she likes. Gently or strongly as she likes. Anyway let her rain for my time is come... They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it... make me seasily saltsick and I rush, my only, into your arms."

[351] «Ma la luce si vede solo di notte, come le stelle. Le stelle brillano nel cielo notturno. La luce della fede brilla nella notte. La fede è un luogo senza certezze. La fede è un luogo di apertura. La fede è una forma di ospitalità radicale. Per me, le grandi immagini bibliche della fede sono quelle della lotta di Giacobbe con l'angelo (quando lui, nell'alba ancora buia, attraversando un fiumiciattolo, lotta col proprio Dio senza sapere che sta lottando con Dio; ma quell'immagine del combattimento notturno, agonico, un po' impercettibile ma che ci colpisce e lascia dopo nel nostro corpo la ferita, è l'immagine più prodigiosa di ciò che è la fede nell'Antico Testamento) e quella del percorso che le donne fanno la mattina presto, con il giorno ancora molto buio, verso il sepolcro che trovano vuoto. La fede ha necessariamente questo aspetto notturno di indagine e di aspettativa. La fede è una aspettativa. Ed è in quel senso l'immagine del salto nel buio.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

veterotestamentaria; lo stesso "ouro" (oro), parola-chiave con cui termina il testo, che si lega all'iniziale "idade" (età).

Con la "infelicidade dos (seus) braços" (infelicità delle *sue* braccia) l'Io poetico non può raggiungere l'Altro, l'Angelo; si direbbe con le parole del poeta stesso: la fede, la luce che brilla nella notte come le stelle, ma che sfugge continuamente.

"Esculturas de José Pedro Croft[352], Fundação Gulbenkian" è uno di quei casi in cui la parola di Tolentino si fonde e trova riflessi incrociati con altri codici di espressione artistica e, in questo poema, a maggior ragione accade, identificandosi con l'opera, col suo autore e perfino con la sua localizzazione. Il Centro di Arte Moderna José Azeredo Perdigão della Fondazione Calouste Gulbenkian[353], a Lisbona, dispone in collezione nove opere firmate da Croft, delle quali cinque sculture e le altre acque-tinte su carta. Il componimento fa specifico riferimento all'opera che è inventariata al numero 07E1413: una scultura in ferro, specchio e vetro, datata del 2006, senza titolo, sulla quale l'autore ne parla in questi termini:

24. José Pedro Croft, *senza titolo,* 2006

(scultura in ferro, specchio e vetro, inv. nº 07E1413 FCG-CAMJAP).

> É a primeira de uma série de esculturas em perfil de ferro preto e que depois juntava espelhos e vidros. Eram caixas, urnas, espaços elementares que definiam um interior e delimitavam um determinado espaço.
> Esta peça começou por ter umas medidas de 75 cm por 1 metro e meio por 2 metros e 25, portanto tinha uma relação de 1-2-3 e era uma peça de chão. Houve um momento em que eu decidi elevá-la à parede e tive que cortar a sua altura para que, estando aí, tivesse cerca de 1 metro e meio e, portanto, se medisse com o nosso corpo, abaixo do pescoço, à altura dos ombros. É uma peça que, estando em suspensão, trabalha assim a relação com o nosso corpo, separando a cabeça do resto do corpo.

[352] Nato nel 1957, a Porto. La sua opera fa espresso riferimento all'architettura, attraverso l'organizzazione dello spazio formale e del concetto di monumento e la sua decostruzione. La scala umana è dominante, creando volumi ordinati in modo a produrre memorie e ponendo alla prova la stabilità, il peso e la sua disposizione. L'introduzione dello specchio e la frammentazione di oggetti, gli permette di creare una nuova spazialità.

[353] La collezione del CAM (fondato nel 1983) riunisce al momento circa 9.000 opere di artisti portoghesi e internazionali, in particolare la rappresentazione dell'arte portoghese delle prime decadi del XX secolo.

> Tem um vidro, que é paralelo à parede, e que faz uma segunda delimitação do espaço interior, através de uma transparência que nos permite olhar o interior sem ter acesso.
> Encostado à parede e em suspensão há um espelho, que é maior do que qualquer uma das faces do paralelepípedo e que está inclinado – a única maneira para entrar e encaixar-se dentro do espaço interior. Ele reproduz e faz com que o espectador entre integralmente dentro da escultura.
> Portanto temos um volume, o paralelepípedo, em suspensão e que trabalha nas zonas vitais do nosso corpo – o coração, os pulmões, o estômago – e há uma energia que se atravessa aí e que separa a cabeça. E há o espelho, que está por trás com uma dupla reflexão, e que nos faz entrar dentro da escultura.[354]

Molto interessante è comparare questa testimonianza con il componimento di Tolentino, la cui descrizione si concentra nella "própria matéria". Tale materia è lo specchio che "inclina-se" (si rende obliquo) all'interno del parallelepipedo, scivolando e avvicinando "cada módulo" (ogni modulo) e ogni piano; i riflessi che non sono "meras devoluções" (soltanto devoluzioni) perché "anotam" (annotano) – e armonizzano – "enclaves e derivas", "apagamento e posição" (enclavi e derive, cancellazione e posizione). Lo specchio dà alla scultura, fissata al muro, un carattere mobile e volatile: "tem qualquer coisa de errante como se buscasse" (ha qualcosa di vagante come se cercasse); e la sua struttura in ferro – materia ricorrente nella produzione plastica di José Pedro Croft – ricorda una bara, evocata nelle ultime parole della poesia: "Podiam estar aqui ou enterradas na neve" (potevano essere qui o seppellite nella neve).

Italia, "Trieste". Diversamente da ciò che accade in altri componimenti, qui l'Italia è intesa come patria d'adozione del poeta; al contrario: essa è una delle "cidades estranhas" (città estranee): un scenario geograficamente identificato oltre il titolo stesso – le acque, la "luz / austríaca sobre as colinas" (luce / austriaca sulle colline), il fumoso "anfiteatro do golfo" (ed è curioso notare come tale aura luminosa o la nebbia vicina alle acque di Trieste conferiscono un tono meraviglioso al ricordo). Però si tratta sempre di un scenario, una casa che nasconde "o seu medo / e a sua glória" (la sua paura / e la sua gloria).

[354] «È la prima di una serie di sculture in profilo di ferro nero, dove dopo si sono aggiunti specchi e vetri. Si trattava di scatole, urne, spazi elementari che definivano un interno e limitavano un determinato spazio. Questa opera inizialmente aveva come misure 75 cm per 1 metro e mezzo per 2 metri e 25, dunque aveva un rapporto di 1-2-3 ed era un'opera di terra. C'è stato un momento in cui ho deciso di alzarla al muro e ho dovuto tagliare la sua altezza perché, rimanendo lì, avesse circa un metro e mezzo e dunque si misurasse col nostro corpo, sotto il collo, all'altezza delle spalle. È un'opera che, rimanendo sospesa, lavora così il rapporto col nostro corpo, separando la testa del resto del corpo. Ha un vetro che sta parallelo alla parete e che opera una seconda delimitazione dello spazio interiore, attraverso una trasparenza che ci permette di guardare l'interno senza averne accesso. Accostato al muro e in sospensione c'è uno specchio, che è più grande di ogni lato del parallelepipedo e che è obliquo - l'unico modo di entrare e incastrarsi dentro allo spazio interiore. Lo specchio riproduce e fa sì che lo spettatore entri ugualmente dentro alla scultura. Dunque, abbiamo un volume, il parallelepipedo, in sospensione e che lavora nelle zone vitali del nostro corpo - il cuore, i polmoni, lo stomaco - e ha un'energia che lo attraversa e che separa la testa. E c'è lo specchio, che sta dietro con una doppia riflessione, che ci fa entrare dentro la scultura.» Mia trascrizione del video presente in http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71795&visual=2&langId=1 (ultima visualizzazione 12.12.2014).

Anche se non si tratta di un tempo determinato, la casualità scenografica vira parallela a quella temporale, nell'alternarsi, dalla prima alla seconda strofa, dell'uso dei tempi verbali: dal passato - imperfetto dell'indicativo ("buscava", "parecia-nos") e passato remoto ("viemos", "chegámos") – al futuro, con valore ipotetico – il presente del congiuntivo retto da *talvez, forse* ("nos caiba") e il futuro dell'indicativo ("esconderão").

La chiave della poesia, che si risolve nei due versi della terza e ultima strofa, è però annunciata dai versi "sós diante dos céus / sem a certeza culminante" (soli davanti ai cieli / senza la certeza culminante)[355]: la sera che "se perde" – e il verbo *perder-se* è , come si sa, carico di un doppio significato nell'opera di Tolentino, che include il suo senso immediato e il senso opposto - che porta, giustamente, all'incontro con questa realtà: "o mundo é aquilo que nos separa do mundo" (il mondo è quello che ci separa dal mondo).

Il critico Pedro Mexia legge il verso nel modo seguente:

> "É bom estarmos aqui", disse Pedro a Jesus, citado na epígrafe de *O Viajante sem Sono.* É um livro muito breve, alusivo e secreto. "É bom estarmos aqui" é a profissão de fé de um hedonista ou de um crente, ou de um crente que encontrou a alegria da vida. Não vale a pena pensar que o mundo (tal como a carne e o diabo) é um inimigo; o mundo é sobretudo um problema. Quando José Tolentino Mendonça escreve que "o mundo é aquilo que nos separa do mundo", sabemos que o primeiro "mundo" é o mundo mundano, e o segundo é um mundo mudado. O que Tolentino sugere é que a atenção e a aceitação fazem com que o mundo não se oponha ao mundo.[356]

Minacciata da due rischi - contenuti nei due versi finali del componimento, è la "Fábula". Parallelamente enunciati, il "fuzil de caça" (fucile da caccia) sembra poter produrre negli animali un effetto analogo a quello delle dita azzurre "dedos azuis" del Tu, da cui l'Io poetico prende le distanze nella terza strofa (e con cui forma il Noi, in "cremos" / crediamo, nella seconda). Tale distacco colloca nelle mani del poeta il fucile, mentre alle mani dell'Altro bastano le dita, azzurre – color dell'acqua e simbolicamente legato alla pulizia, ma anche alla cancellazione – per in qualche modo abbattere gli animali della favola, quando si interrompono e stendono, "em auroras e ermos" (in aurore e eremi), dove e quando generalmente si fanno le cacciate. C'è dunque una favola, costruzione classica di carattere allegorico o morale, interpretata - come succede dai tempi di Esopo - dagli animali enumerati nel primo verso: animali in marcia interrotta, animali la cui attenzione "perfura / a fábula

[355] Profondamente legata all'ideologia tolentiniana è l'idea della incertezza davanti all'Assoluto come fattore fondante del legame con l'Assoluto. «La fede è un logo senza certezze. La fede è un luogo di apertura» in C. Vaz Marques, *art.cit.*

[356] «"È bello essere qui", ha detto Pietro a Gesù, citato in epigrafe in *O Viajante sem Sono.* È un libro molto breve, allusivo, segreto. "È bello essere qui" è la professione di fede di un edonista o di un credente, o di un credente che ha trovato la gioia della vita. Non vale la pena pensare che il mondo (come la carne o il demonio) è un nemico; il mondo è sopratutto un problema. Quando José Tolentino Mendonça scrive che "il mondo è quello che ci separa dal mondo", sappiamo che il primo "mondo" è il mondo mondano, e che il secondo è un mondo mutato. Quel che Tolentino suggerisce è che l'attenzione e l'accettazione facciano sì che il mondo non si opponga al mondo.» P. Mexia, *O viajante* cit.

intransponível" (trafora / la favola insormontabile); essi stabiliscono il legame tra noi - che li giudichiamo a portata di mano e che li minacciamo (con la nostra sbagliata interpretazione?) - e una verità contenuta nel racconto favoloso, insuperabile se non tramite il loro esser vigili e protagonisti.

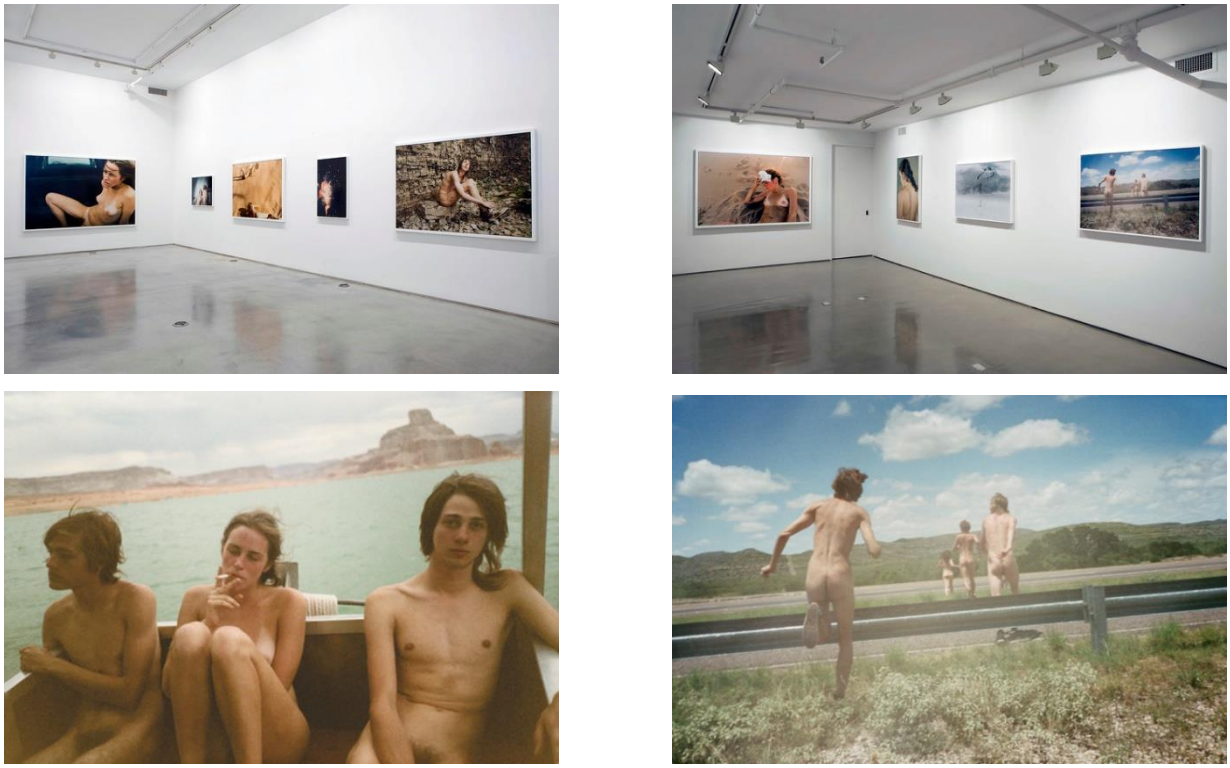
"Nuvem" (nuvola) appare duqnue come metafora della sufficienza dell'osservatore, un velo che copre la rivelazione mancata, tema di questo piccolo, denso componimento di tre versi. É "o arco prateado" (l'arco argentato) che si presenta attraverso "múltiplos vestígios" (molteplici vestigia) a un livello terrestre, ma che l'indolenza umana non permette di raggiungere.

Apparente nuova citazione musicale è quella presente nel titolo della poesia "I Know Where The Summer Goes". Il riferimento immediato è all'album *Push Barman To Open Old Wounds,* del 2005, del gruppo indie-pop Belle and Sebastian[357]. E appaiono inequivocabili alcuni collegamenti e allusioni tra il testo musicale e i versi tolentiniani: un'idea generale legata alla fine dell'estate; e più concretamente il riferimento agli ultimi rappresentati di una stirpe ("derradeiros / representantes de uma estirpe"), dove possiamo trovare "He's the guru of the city / No one told the city councilor" del gruppo scozzese.

È però molto più interessante scoprire in questo titolo la citazione di una citazione. Di fatto, nello sviluppo delle tre strofe troviamo, più forte del legame al testo dei Belle and Sebastian, una grande assonanza con la mostra del fotografo americano Ryan McGinley (n.1977), dal titolo, per l'appunto, *I Know Where The Summer Goes,* che ha avuto luogo, tra l'aprile e maggio del 2008 nella galleria Team di New York[358]:

[357] Formazione del 1996 a Glasgow, il gruppo subisce l'influenza, tra altri, degli Smiths, gruppo citato da Tolentino nel componimento "Grafito".

[358] Nella sua descrizione: "The title of this exhibition, taken from an early B-side by Belle & Sebastian, is more than just a piece of poetic musing. McGinley does, in fact, know where his summers go. In the summer of 2007, for example, he traversed the United States with sixteen models and three assistants, shooting 4,000 rolls of film. From the resulting 150,000 photographs, he arduously narrowed down the body of work to some fifty images, the best of which are on display here at the gallery" in http://www.teamgal.com/exhibitions/131 (ultima visualizzazione 12.12.2014).



25. Fotografie di Ryan McGinley nella mostra *I Know Where The Summer Goes,* aprile- maggio 2008 nella galleria Team di New York.

> The inspirational images for the project were culled from the kinds of amateur photography that appeared in nudist magazines during the 60s and early 70s. McGinley would sit with his models and look through all of the ephemera of the period that he had collected, discussing with them the mood that he was hoping to capture that day. McGinley had chosen a very specific itinerary that would bring his troop through the incredible range of landscapes that are available across the US and carefully planned a battery of activities, sometimes orchestrating the use of special effects. He has always been quite fond of fireworks and fog machines and in this new work they play a major role.
> The very artificial constructedness of the project allows for situations in which the models can both perform and be caught off guard. The resultant pictures of nude young men and women playing and living in the great outdoors are innocent yet erotic, casual yet calculated.[359]

Il legame più diretto a McGinley – oltre agli elementi naturali citati nella poesia, assenti nel tema musicale e presenti nelle immagini dell'artista americano, quali "areia", "mar" e "enseada" (sabbia, mare, insenatura) – è concretamente documentato nell'ultimo verso della prima strofa: "em cada plano (...) cada pose" (in ogni piano (...) ogni posa), due termini specificamente legati al mondo della fotografia. Non conviene, a ogni modo, perdere di vista il poema in se stesso, e il suo significato autonomo e più profondo: sapere "para onde vai o Verão" (dove va l'estate), ossia, cosa succede dopo il momento presente. Il poeta ci risponde nell'ultima parte: "Depois disso / não se morre nem se

[359] Cf. anche le critiche del *The New York Times* in http://www.teamgal.com/production/1242/RM-NYT08.pdf e del *Art in America* in http://www.teamgal.com/production/1243/AriinAmerica.pdf (ultima visualizzazione 12.12.2014)

permanece vivo" (dopo questo non si muore, né si rimane vivo), quella "impressão contraditória" che "não nos larga" (impressione contradittoria che non ci abbandona), già enunciata nei primi versi.

"Fragmento do Livro da Sabedoria" è una poesia diventata musica: ed è interessante verificare come i componimenti di José Tolentino Mendonça, musicali per proria intrinseca natura e spesso debitori diretti e dichiarati di composizioni generalmente contemporanee, si adattino armoniosamente a essere musicati. Tale è stato il destino di questi otto versi, cui il Maestro Alfredo Teixeira (n.1965) ha aggiunto la sua musica – eseguita in concerto dal Coro *ANONYMUS* nell'Auditorio della Fondazione Engenheiro António de Almeida, a Porto, il 2 luglio 2011, nel concerto dal titolo «Maestros-Compositores»[360].

26. "Fragmento do Livro da Sabedoria", musica di Alfredo Teixeira, 1ª esecuzione mondiale - Coro Anonymus, Fondazione Engenheiro António de Almeida, Porto, 2 luglio 2011.

Attribuito a Salomone, il *Libro della Saggezza* rivela che la giusta via (la Giustizia è identificata con la Sapienza, 6:1-11:3) non dipende soltanto dallo sforzo dell'Uomo, ma è anzitutto un dono di Dio - quel dono che ha guidato e si è rivelato durante Esodo (11:4-19:22) – ergendosi così come inno alla fede e alla speranza in ogni momento della difficoltà. Si ricordi che Tolentino ha approntanto nel 1997 la traduzione dall'ebraico de *Il Cantico dei Cantici*, attribuito a Salomone.

Il componimento non deriva direttamente dal quinto capitolo del Libro della Saggezza, in cui orgoglio, ricchezza e arroganza sono soltanto "sombra que passa" (ombra che passa) e che, come "seta atirada ao alvo" (freccia tirata al bersaglio), non lascia traccia del suo passaggio[361]; in cui la

[360] Disponibile in http://www.youtube.com/watch?v=_I2olLb2hBM e in http://www.free-scores.com/partitions_telecharger.php?partition=23628 (ultima visualizzazione 12.12.2014).

[361] Sap, 5, 8-12: "Che cosa ci ha giovato la nostra superbia? Che cosa ci ha portato la ricchezza con la spavalderia? Tutto questo è passato come ombra e come notizia fugace, come una nave che solca l`onda agitata, del cui passaggio non si può trovare traccia, né scia della sua carena sui flutti; oppure come un uccello che vola per l`aria e non si trova alcun segno della sua corsa, poiché l`aria leggera, percossa dal tocco delle penne e divisa dall`impeto vigoroso, è attraversata dalle ali in movimento, ma dopo non si trova segno del suo passaggio."

speranza dell'empio è "levada pelo vento" (portata via dal vento) e dalla tempesta[362]. Queste espressioni rimandano non solo alla tema centrale della poesia, riconducibile alla parola viaggiatore, ma sono strettamente legate anche al storia del viaggio del popolo d'Israele.

Il titolo "Suite" crea, ovviamente, problemi di interpretazione, perché ci consente tre diverse letture del componimento. Secondo il Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (Academia das Ciências de Lisboa) questa parola, derivata dal francese, presenta due distinti significati: il primo: "componimento di vari brani musicali con la stessa tonalità"; il secondo: "camera d'albergo o di abitazione con bagno privativo". A queste due definizioni possiamo aggiungere con azzardo una terza - la trascrizione fonetica della parola inglese *sweet*: dolce, dolcezza.

Alla luce del primo significato, possiamo leggere l'intensa ricerca e la "comovente descoberta" (commossa scoperta) – cui alludono, rispettivamente e parallelamente, la prima e la seconda strofa – come un'allegoria della musica, in cui "fio", "curva sussurrante" "rebordo" (filo, curva sussurrante, bordo) possono ben fare riferimento all'arco su uno strumento di corde, per esempio il violino. Se poi leggiamo *suite* come camera d'albergo, il "alheamento" (alienamento) e l'indifferenza citati nella composizione possono alludere all'anonimato di uno spazio che, chiuso ed intimo, è propizio alla ricerca e alla scoperta; e i "pontos de fino bordado" (punti di fine ricamo) come le lenzuola. Se, infine, il Poeta ha provato la terza strada, allora si capisce quel essere "indiferentes à crueldade" (indifferenti alla crudeltà) –verso che chiude la poesia – e il riferimento all'amore a alla commozione, che possono facilmente essere inseriti in un campo semantico di dolcezza. Indipendentemente della questione, la chiave di lettura di questo testo si trova nell'ultimo verso della prima strofa: c'è una ricerca che ci sfugge, che "não conseguimos" (non riusciamo) e che possiamo intravedere solo "furtivamente", appoggiati su una frontiera, "rebordo de outros mundos" (bordo di altri mondi).

"O corredor na penumbra" sembra una contro-citazione di *Aparição*, forse l'opera più nota di Vergílio Ferreira[363], romanzo di formazione, di frequente adottato in Portogallo come lettura obbligatoria nei licei, dove si racconta la scoperta dell'io davanti allo specchio:

[362] Sap, 5, 14: "La speranza dell'empio è come pula portata dal vento, come schiuma leggera sospinta dalla tempesta, come fumo dal vento è dispersa, si dilegua come il ricordo dell'ospite di un sol giorno"

[363] Cf. V. Ferreira, *Aparição*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983, pp.62-64: «Cumpri o dever de ser homem e deitei-me sozinho, tendo o cuidado de não olhar para o guarda-fatos. Mas no outro dia, assim que levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa *mais*, que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava.»

> A porta estava aberta, a lua entrava por uma das janelas. Procurei a manta e a almofada numa cadeira, no canto onde a minha mãe as arrumava. Subitamente, porém quando ia a erguer-me, eu vi que estava alguém mais no quarto. Dei um berro, larguei tudo, estatelei-me no corredor. Aos meus gritos acudiu a minha mãe, meu pai, meus irmãos, as criadas, a tia Dulce. E ali, à face de todos, declarei:
> - Está um ladrão no meu quarto.
> (...)
> Subitamente, meu pai teve uma ideia:
> - Onde é que viste o ladrão?
> - Ali.
> - Põe-te lá onde estavas. Olha agora em frente.
> Olhei. Quem estava diante de mim era eu próprio, refletido no grande espelho do guarda-fato.[364]

In questa poesia di Tolentino accade l'esatto opposto: "os espelhos não nos reconhecem" (gli specchi non ci riconoscono) e la penombra del corridoio che attraversiamo diventa strana ed inquietante, in un contesto in cui "aspetos habituais" (aspetti usuali) guerreggiano e ci resistono in "momentos sem explicação" (momenti senza spiegazione). L'idea di una ripetizione, presente dal primo verso – "sentara-se ali muitas vezes" (s'era seduto lì molte volte) – è associata a un'altra idea: quella della evazione ("como se pudesse dispensar-se de tudo", come si potesse essere dispensati da tutto); ed è esattamente quella specie di armonia, costruita sull'iterazione, che ci rende ignoranti ed è rotta da un momento specifico in cui siamo obbligati a fermarci e riflettere.

Il componimento parla di un "lui" senza la certezza di "ir a tempo dessa verdade" (arrivare in tempo alla verità) nella routine dei lavori, ricorsi, partenze. La domanda retorica che costituisce la terza strofa – "Que seguraria ele se pudesse" (A cosa si attaccherebbe lui se potesse) – è immediatamente rotta da qualcosa che sopravviene inaspettata, e che obbliga a pensare, se non a conservare per sé. Un momento di fermata per il "viajante sem sono".

[364] «La porta era aperta, la luna entrava da una delle finestre. Ho cercato il plaid e il cucino in una sedia, nell'angolo dove la mia madre li sistemava. Subito, però, quando stavo per alzarmi, ho visto che c'era qualcun'altro nella camera. Ho urlato, ho lasciato tutto, e sono inciampato nel corridoio. Alle mie urla è accorsa mia madre, mio padre, i miei fratelli, le domestiche e zia Dulce. E lì, davanti a tutti, ho dichiarato: - C'è un ladro nella mia camera. (...) Subito mio padre ha avuto una idea: - Dov'è che hai visto il ladro? - Lì. - Mettiti dov'eri. Ora guarda in avanti. Ho guardato. Chi era davanti a me ero io stesso, riflesso nel grande specchio dell'armadio.»

27. Uno dei "Black on Gray Paintings" di Mark Rothko e
copertina dell'album di Sandra Beresford, *Italian Memorial Sculpture, 1820-1940: A Legacy of Love*.

"Black on Gray Paintings" sembra formare con "Italian Memorial Sculpture" un dittico sulla morte. Ambedue in inglese, il primo titolo fa riferimento alla serie di dipinti eseguiti da Mark Rothko (1903-1970) che, secondo gli esperti, corrisponde al culmine di una fase sviluppata a partire dagli anni Sessanta, in cui l'artista statunitense desiderava fortemente creare uno spazio spirituale[365]. Il secondo titolo rimanda al volume che Sandra Beresford ha pubblicato nel 2004[366], un album ampiamente illustrato che percorre l'Italia sulle tracce del viaggio compiuto da Edgar Degas (1873-74) attraverso i cimiteri pubblici in costruzione e sviluppo dopo l'edito napoleonico del 1804, riflettendo soprattutto sull'arte funeraria a essi associata. La statuaria di marmo e il bicromismo di Rothko si uniscono alle parole di Tolentino in due componimenti di tre strofe e una struttura ritmica praticamente identica, in cui tale viaggio estremo è evocato in vocaboli come "busca", "movimento", "alcançar", "andanças", "pausa", "entrada", "barreira" "passar" (ricerca, movimento, raggiungere, percorsi, pausa, ingresso, barriera, attraversare) e in cui si nota una sovrabbondanza di elementi visuali sottolineati dal campo semantico del vedere: "vê" (*Black on Gray Paintigs*) e "vemos" (*Italian Memorial Sculpture*).

Tre forme imperative – *busca, passa e acende* – campeggiano nel primo testo e stabiliscono i termini dell'esortazione a un interlocutore che è Tu. Come se fosse la voce stessa di Rothko a parlare, a consigliare di non interrompere la ricerca nel dentro o nel fuori, o nel sopra, o nel piano, o nel punto

[365] Una grande mostra retrospettiva sull'opera di Mark Rothko, curata da Oliver Wick, è stata presentata da ottobre del 2007 a gennaio del 2008 a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni, dove probabilmente il poeta ha avuto modo di vedere i *Black on Grey Paintings*.
[366] *Italian Memorial Sculpture, 1820-1940: A Legacy of Love*, Londres, Frances Lincoln, 2004 com fotografias de Robert Fichter.

a punto, anche perché "qualquer um pode alcançar o povoado" (qualsiasi persona può raggiungere la terra abitata); assai più importante sarà raggiungere l'obiettivo e fermarsi "à borda da água" (vicino all'acqua) e davanti d un falò per vedere i circoli che si spandono senza rivelarsi, esattamente come non si rivelano le fugitive iniziali incise "sobre o dorso dos tigres" (sul dorso delle tigre).

Tale mistero sembra rivelarsi in *Italian Memorial Sculpture*: è "a espiral mais visível" (lo spiraglio più visibile) o "o original de um espanto" (l'originale di una meraviglia) – la stessa manifestazione di ciò che ci accade quando non lo aspettiamo, attraverso uno sconosciuto, aureolato dalla nebbia, dalla disattenzione che dedichiamo in un viso o nella "pausa à espera de resposta" (pausa aspettando una risposta). É questa rivelazione che ci arriva come un assurdo e ci salva dalla "entrada no dilúvio" (ingresso nel diluvio), correlativo dell'idea di morte o di perdizione; che ovviamente non consola. E che permane.

La potente carica simbolica di "O vento" si rivela in forma triplice e concentrata nei tre versi finali della poesia. Da una parte, attraverso gli elementi della natura - accumulate nella prima strofa: "flores vermelhas", "gansos e ratos silvestres", "topo do pinheiro", "animal ferido" (fiori rossi, anatre e topi selvaggi, cima del pino, animale ferito) – dall'altra, e più concretamente, tramite l'opposizione delle forme della natura. Così, "fagulhas" (scintille) evocano il fuoco, il caldo, il giorno e "gelo" ricorda l'acqua, il freddo, la notte, già suggeriti nel primo e settimo verso del componimento: "Quando vieres mergulhar o balde" (quando verrai a immergere il secchiello) - la spiaggia, il giorno - e "Talvez ao cair da noite vejas" (forse al tramonto tu veda) - il bosco, la notte. In terzo luogo, il vento si muove "para apagar o próprio trilho" (per cancellare il suo tragitto), immagine già utilizzata nella poesia "Fragmento do Livro da Sabedoria", e proprio per questo motivo l'idea è ripetuta e sottolineata dall'avverbio "talvez" (forse) già nella prima strofa: "talvez ainda possas ver", "talvez vejas" (forse potrai ancora vedere, forse vedrai). Il vento, che è movimento trasparente dell'aria, si riconosce soltanto attraverso la sua azione sulle cose – un fiore increspato ("frisada"), la cima di un pino buttato giù ("derrubado") – o attraverso le cose – il respirare dell'anatra e del topo. Se non è del tutto impossibile raggiungere l'infinito (sesto verso), forse tale sia possibile soltanto nel movimento, nell'immediato, nel tempo presente.

"De profundis clamavi ad te, Domine / Domine, exaudi vocem meam": così inizia il Salmo 129, il cui messaggio trova il suo compimento toccando il senso dell'udito. Strutturata sulla medesima idea salvifica sottostante, ma portata al senso della vista - l'altro senso privilegiato da Tolentino – è la seguente poesia di tono lirico amoroso: "os teus olhos são o que resta / dos livros sagrados / e da grande pintura perdida" (i tuoi occhi sono quel che resta / dei libri sacri / e della grande pittura persa). Tolentino s'intrattiene, come ama, a contrapporre l'evocazione di un mondo classico, misurato ("planos das cidades", "esfinges aladas", "palmas", "atlas" - piani delle città, sfingi alate, palme,

atlanti) a quello che fuoriesce dalla misura ("fora do tempo", "matagais", "acrescentos a vermelho", "incerteza" - fuori dal tempo, boscaglie, aggiunte a rosso, incertezza) per discorrere di Bellezza e di Tempo. Una bellezza che vigili su di noi, che non fugga via, "entreaberta ainda" (semiaperta ancora); un tempo che non scemi, che vigili su di noi, "uma juventude que o mundo possa / documentar" (una gioventù che il mondo possa documentare). Bellezza ed Eternità che in "De Profundis" si possono soltanto concentrare nei "teus olhos" (tuoi occhi): questa la "grande medida" (grande misura) che ci manca, la "beleza / a olhar por nós" (bellezza a vigilare su di noi).

Un movimento in avanti, sottolineato dai tre avverbi "diante" (avanti - titolo e undicesimo verso), "perante" (davanti - primo verso) "antes" (prima, decimo verso) e dal verbo "avança" (avanza - sesto verso) in "Diante do mar". Si tratta, dunque, di una poesia che si colloca in una posizione di anteriorità rispetto a ciò che dovrà succedere, e ciò che dovrà succedere sarà certamente il disastro, annunciato da parole come "despenham", "desarticulação", "tempestade", "declive", "separa" (dirupano, disarticolazione, tempesta, declive, separa). Si disegnano chiaramente due livelli d'azione, separati nello spazio e nel tempo: il momento presente, anteriore al disastro, ma anche il mare, la linea, l'esterno, che si contrappongono a ciò che è viscerale, "Um reino subterrâneo" que "emerge muito lentamente" (un regno sotterraneo che emerge molto lentamente). Tra ciò che è concreto (oggi) e quello che è possibile (domani), tra il superficiale (la linea) e quello che è interiore (sotterraneo). Una paura non realizzata, sottolineata dal verbo "Imagina", e dalle ultime parole ("como nunca antes o viste" - come non l'hai visto mai), all'ora proficua delle paure, "mesmo ao escurecer" (proprio all'imbrunire).

"Amazigh" – come più sopra annotato - è il termine con cui diverse etnie del Nord dell'Africa che parlano lingue afro-asiatiche, i berberi, designano se stessi, e che significa "uomo libero". Il componimento sembra innalzarsi come l'inno ad un uomo concreto, ma che in se personifica tutta una cultura, nell'evocazione anaforica del Tu – "Caminhas quase sem te moveres", "Descobres uma casa" (cammini quasi senza muoverti, scopri una casa) - e ancora "avanças", "entendes" (prosegui, capisci) – che si oppone ad uno di noi - che non "ouvimos" (ascoltiamo) la lezione, che "deixamos para trás" (lasciamo dietro) la vita. Ancora una volta l'idea del viaggio, dell'itinerario (cammini, scopri, direzioni) si oppone a quella di stabilità, di casa; però, è tale movimento - anche quando sembra immobile ("sem te moveres", "campos estendem um corpo", senza muoverti, i campi stendono un corpo) – che permette a quest'uomo di essere libero e cogliere la lezione – anche se non la capisce: "os desertos, os oceanos, os cimos remotos" (deserti, oceani, cinque sensi). Una nota di esotismo nordafricano ci è data, in tale ambiente notturno di viaggio, attraverso le parole "marfim" e "desertos" (avorio, deserti).

Leggendo "Uma taça ática" salta immediatamente alla mente la voce poetica di Sophia de Mello, cui Tolentino torna ancora una volta. Già dal titolo è evocata una parte importante della sua produzione, che pubblica a partire degli anni Sessanta[367] e che esprima la sua particolare sensibilità mediterranea nel panorama della poesia portoghese. Questa "taça ática" (tazza attica) sembra, in qualche modo, far rima con l'evocazione di il patrimonio archeologico presente in "I (Friso Arcaico)", "V (O Auriga)" di *Dual* o "Kouros do Egeu" e "Koré" in *Ilhas*, di Sophia, ma più immediatamente con "Os Gregos" a cui fa chiaro riferimento[368]:

> Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante
> Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredo à luz
> Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga
> A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro ereto do trigo
> O meandro do rio o fogo solene da montanha
> E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre
> Emergiam em consciência que se vê
> Sem que se perdesse o um-boda-e-festa do primeiro dia —
> Esta existência desejávamos para nós próprios homens
> Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem
> O estar-ser-inteiro inicial das coisas —
> Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece
> E também à treva interior por que somos habitados
> E dentro da qual navega indicível o brilho[369]

Il primo verso di Tolentino: "Aos heróis pertenciam formas de veneração" (Agli eroi appartenevano forme di venerazione) è esattamente parallelo al verso "Aos deuses" iniziale di Sophia de Mello e ricorda i "gestos rituais" (gesti rituali) che la poetessa evoca nel suo decimo verso; un'altra analogia interessante si può stabilire tra il primo verso della seconda strofa del nostro poeta, "Não seriam diferentes de nós" (non sarebbero diversi da noi) e quello nono verso, "Esta existência desejávamos para nós próprios homens". Forse "o aspeto do mundo antigo mais renegado / pelo nosso século extinto" (l'aspetto del mondo antico più rinnegato dal nostro secolo estinto) si referisca a quella attenzione "a todas as formas que a luz do sol conhece" e "à treva interior por que somos habitados" di cui discorre Sophia de Mello, o al fatto che "vida para eles (heróis) ser um sopro" (vita per loro, gli eroi, è un fiato) – aspetto che li distingue dagli uomini odierni.

[367] *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), etc.
[368] In *Dual*, ultima poesia della V parte, "Arquipélago". S. de Mello Breyner Andresen, *op. cit.*, p.155.
[369] «Degli dei supponevamo un'esistenza scintillante / Consustanziale al mare alla nuvola agli alberi alla luce / In loro il lungo fregio bianco delle spume il tremare dell'onda / Il verde sussurrato e segreto del bosco l'oro eretto del cereale / La parte interna del fiume il fuoco solenne della montagna / E la grande cupola dell'aria sonora e leggera e libera / Emergevano in coscienza che è visibile / Senza che si perdesse la festa del primo giorno / Una esistenza desideravamo per noi stessi uomini / Per questo ripetevamo i gesti rituali che ristabiliscono / L'essare-stare-intero iniziale delle cose - / Questo ci ha fatto diventare attenti a tutte le forme che la luce del sole conosce / E anche al buio interiore di cui siamo abitati / E dentro il quale naviga un indicibile brillo».

Nella descrizione quasi iconografica contenuta nella quarta strofa, dedicata al mito di Orfeo, Tolentino si allontana però dal componimento di Sophia e da altri testi nei quali la poetessa ha lavorato sullo stesso tema[370]: si tratta di una rivisitazione del passo delle Metamorfosi di Ovidio, in cui si raccontano i prodigi di cui era capace il figlio di Calliope e Apollo con il suo canto - il "fiato" di vita.

Dedicata a Francisco Xavier Goes, "Dia e Noite" potrebbe avere come titolo "ainda" (ancora), avverbio presente a metà del primo verso e che dà il tono a questa poesia di tre strofe, in cui la ripetizione anaforica del verbo avere – "Há uma flor mágica", "Há uma gralha estridente", "Há a pergunta inevitável" – lo connota come un componimento incentrato sulla speranza, di "rara oportunidade" (rara opportunità): un componimento del "tesouro escondido" (tesoro nascosto) – che è stato, però, "passado de mão em mão" (passato di mano in mano), ed è per questo, anche, una poesia sulla divisione. Tutto il contesto naturale - il fiore, il gatto, la Via Lattea, la cornacchia - e il riferimento a una "mísera chaleira do peregrino" (misero bollitore da pellegrino) ci trasportano verso una strada condivisa, un pellegrinaggio che sottolinea giustamente l'idea della speranza e della condivisione.

Gemella con questo componimento, il terzultimo della presente raccolta: "Travessia". Prima di tutto, in quel movimento transitorio, di ambientazione notturna ("Atravessamos a noite", attraversiamo la notte), troviamo tutta una evocazione sinestetica di suoni e brilli, che si potrebbe collegare a un contesto religioso - come quello del pellegrinaggio o della grande traversata del popolo d'Israele: "Nos sinos, nos guizos, nas harpas"; "a iluminação de um ramo dourado", "vida perpétua" (nelle campane, nei campanelli, nelle arpe, l'illuminazione di un ramoscello dorato, vita perpetua)[371]. Si noti, poi, la quarta ripetizione del verbo avere: "Há um instante em que as nossas vozes / se fundem e destacam" (c'è un momento in cui le nostre voci si fondono e distaccano) che si collega, in tale fusione – sottolineata dalla prima persona plurale Noi, dal possessivo "nossos dedos", "nossas vozes" (nostre dita, nostre voci) e nelle forme verbali "procuramos", "atravessamos" (cerchiamo, attraversiamo) – all'idea della condivisione di un cammino. Questo si potrebbe dire un componimento sulla liberazione della "vontade irreprimível de cantar" (irreprimibile voglia di cantare), alla ricerca "sem nenhuma restrição" (senza alcuna restrizione) degli estremi contrastanti, "o fogo e o gelo" (il fuoco e il gelo).

[370] Nove componimenti in totale, in sei Euridice è il tema centrale: *No tempo Dividido*, due dal titolo "Eurydice" e il terzo "Soneto a Eurydice", altro in *Coral*, "A Praia Lisa", e il quinto, anche dal titolo "Eurydice", in *Dual*. I restanti pubblicati in *Musa*, dai titoli "Orpheu", "Orpheu e Eurydice", "Eurydice em Roma" e "Elegia". Cf. J. Ribeiro Ferreira, *O tema de Orfeu em* Musa *de Sophia de Mello Breyner Andresen*, "Hvmanitas", Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, L, 1998, pp. 1019-1024.

[371] "as nossas vozes / se fundem e destacam /reluzentes sobre a *vida perpétua*" (le nostre voci si fondono e distaccano brillanti sulla vita perpetua) sembra quasi un gioco di parole con la Via Lattea, fatta di stelle brillante distaccate nel buio della notte.

Sembra confermare il rapporto tra detti due componimenti un terzo, che segue immediatamente "Travessia". Si tratta di "Versões do mundo", in cui ritorna la notte e il dormire all'aperto del pellegrino, in cui ritorna il Tu, qui come esortazione diretta. In cui riappare anche un'idea di condivisione – "Ao que vem depois de ti / cede o instante" (a quel che dopo di te cede l'istante). Luce ("brancura de alabastro / ou mais extraordinária ainda", biancore d'alabastro o più straordinario ancora) e silenzio ("sem pronunciar / seu nome", senza pronunciare il suo nome), temi ricorrenti nell'opera tolentiniana, potrebbero concludere questo ciclo di poesie, come tema della rivelazione (dopo la speranza e la divisione e la liberazione).

João Bénard da Costa (1935-2009), scomparso pochi mesi dopo la pubblicazione di *O Viajante*, è stato non solo un importante storico del cinema in Portogallo ma anche un cronista settimanale del giornale *Público*. Queste cronache sono state compilate e pubblicate con prefazione di Tolentino[372], che cita il suo amico in due componimenti: sicuramente in "Sintra, Casa do Parque", e probabilmente in "Arrábida".

Collocato sul Monte da Estefânia, a Sintra, la Casa do Parque apparteneva alla famiglia di Ana Maria Toscano, moglie di Bénard da Costa, ed è diventata rifugio costante durante i longhi anni di matrimonio. La casa come metafora del suo stesso corpo, colto dalla malattia e dalla morte, non è dunque più di un luogo di passaggio, dove il sublime si manifesta. Quel che accade, succede solo in determinate circostanze, "trazido pelas folhas / antes e depois da passagem" (portato dalle foglie, prima e dopo il passaggio – ossia, come provenisse dal passato e si proiettasse nel futuro. Tuttavia, lo slancio offerto da "sublime" si oppone, nella seconda strofa, alla "verdade revelada" (verità rivelata), come un passo di arresto, un sublime che discende in maniera circostanziata e allo stesso tempo la realtà si pone come scenario non circostanziabile. La vita, "os dias são um prólogo" (i giorni sono un prologo); dopo la morte, c`è l'eternità.

Il parco naturale di Arrábida è un'altra "casa" di Bénard da Costa. E atresì rievocata dal cinefilo in molte circostanze anche la sua "Villa Raúl"[373], luogo di vacanze della famiglia paterna, dove si ritornava ogni estate. È possibile che il componimento di Tolentino possa a essa refirirsi o meno, dato che si accenna a cammini "aproximando-se e afastando-se / rumo aonde ninguém sabe" (avvicinandosi e allontanando verso dove nessuno sa). Genericamente la nebbia dell'atmosfera si

[372] J. Bénard da Costa, *Crónicas: Imagens Proféticas e Outras, 1.º volume (2002-2003),* Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
[373] «No fim das férias, quando a casa da Arrábida passava a ser a casa que se fechava, guardando nela o cheiro único da madeira molhada e da roupa engomada, eu juntava esses nomes, esses títulos, esses sonhos e essas imagens. E voltava para Lisboa e para a luz elétrica sabendo que os ia poder conhecer e emoldurar. Com conhecimento de causa. Com conhecimento de casa. Um dia hei de voltar. À Arrábida e ao cinema volto sempre.»: Alla fine delle vacanze, quando la casa di Arrábida diventava la casa che si chiudeva, conservando dentro l'odore unico del legno bagnato e dei panni stirati, io mettevo insieme nomi, titoli, sogni e immagini. E ritornavo a Lisbona e alla luce elettrica, sapendo che gli avrei potuto conoscere e incorniciare. Con conoscenza previa. Con conoscenza della casa. Un giorno ritornerò. Ad Arrábida e al cinema ritorno sempre. In J. Bénard da Cotsa, *Muito Lá de Casa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

oppone al brillìo dei sentieri che si dirigono verso lo sconosciuto. O forse la gioventù, dove si disegnano i cammini dell'età adulta, o la morte, il cammino che nessuno sa? Ma allora si tratterò di Bénard da Costa o di ognuno di noi?

Tra uno e l'altro, leggiamo il componimento "Bicicletas": altro tema ricorrente nell'opera di Tolentino – esattamente come l'idea di casa, che curiosamente gli è associato già da primo verso: e leggedno Bicicletas il pensiero vola immediatamente all'evocazione del viaggio. Il primo verbo della poesia ci trasporta nel futuro: "amarei" (amerò), ma sembra soltanto rievocare il passato - l'esperienza soggettiva delle case, l'esperienza collettiva del proverbio, la cristallizzazione di un sapere antico e comune cui il poeta ritorna periodicamente. La parola del titolo – le Bicicletas – appare associata, nel secondo verso, a "remos do bote" (remi del gozzo) e tale immagine estiva aderisce alle ultime parole della poesia: "tempo / de uma estação clemente" (tempo di una stagione clemente). "As casas interessantes" (le case interessanti) non pretendono di esserlo: semplicemente lo sono. E sono "perto de nós" (vicine a noi), quando è necessario; lontane "das certezas que perdemos / e da imensidão que se avista de lá" (dalle certezze che perdiamo e dell'immenso che si adocchia da lì). La casa è, dunque, un luogo utile, un luogo di rifugio quando abbiamo necessità. Il luogo dove ricoveriamo le biciclette, come "dando um passo atrás" (facendo un passo indietro); ma anche da dove le riprendiamo quando desideriamo ripartire.

In "Relatório de bens", il poeta incrocia una tripla citazione biblica: l'ordine che Dio dà a Mosè per la costruzione del suo tempio, la costruzione dell'altare nel tempio di Salomone e la descrizione del mantello sacerdotale:

> Il Signore disse a Mosè: «Ordina agli Israeliti che raccolgano per me un'offerta. La raccoglierete da chiunque sia generoso di cuore. Ed ecco che cosa raccoglierete da loro come contributo: oro, argento e rame, tessuti di porpora viola e rossa, di scarlatto, di bisso e di pelo di capra, pelle di montone tinta di rosso, pelle di tasso e legno di acacia, olio per il candelabro, balsami per unguenti e per l'incenso aromatico, pietre di ònice e pietre da incastonare nell'efod e nel pettorale. Essi mi faranno un santuario e io abiterò in mezzo a loro.[374]
>
> Salomone fece l'altare di bronzo lungo venticinque cubiti, largo venticinque e alto dieci. Fece la vasca di metallo fuso del diametro di dieci cubiti, rotonda, alta cinque cubiti; ci voleva una corda di trenta cubiti per cingerla[375].
>
> Farai sul suo lembo melagrane di porpora viola, di porpora rossa e di scarlatto, intorno al suo lembo, e in mezzo porrai sonagli d'oro: un sonaglio d'oro e una melagrana, un sonaglio d'oro e una melagrana intorno all'orlo del manto. Esso rivestirà Aronne nelle funzioni sacerdotali e se ne sentirà il suono quando egli entrerà nel Santo alla presenza del Signore e quando ne uscirà; così non morirà.[376]

[374] Esodo, inizio del capitolo 25.
[375] Secondo Libro delle Cronache, inizio del 4º capitolo.
[376] Esodo, capitolo 28, 33-35.

Interessanti e misteriosi sono i tre ultimi versi in cui Tolentino associa il campanello d'oro al mare, alla sua "dobra escondida" (piega nascosta), come scongiurando la morte.

La "Rua da Olaria" si situa nel comune di Santa Cruz, nell'isola di Madeira, limitato a nord e a ovest da Machico, terra d'origine di José Tolentino Mendonça. Deriva sicuramente da questa vicinanza il secondo verso della poesia, "a poucos metros de mim" (a pochi metri da me) - un omaggio a Lourdes Castro (n.1930)[377] artista nata a Madeira che, partendo da lavori di impressione serigrafica, è diventata celebre a partire dagli anni Sessanta con la fissazione delle silhouette proiettate in plexiglas[378].

Come altrove, il nostro poeta descrive la voce dell'artista stessa, costruita attraverso i binomi "campo" e "casa" – in parallelo la sua stessa arte, "uma espécie de pacto" entre "áreas selvagens e cultivadas" (una specie di patto tra aree selvagge e coltivate). Lourdes Castro è descritta come un passerotto, ma non di quelli che, alla maniera umana, si alzi presto alla mattina: nell'estensione dello stesso binomio, Tolentino riesce a riassumere la purezza della natura e la disciplina del mestiere artistico.

E ritroviamo elementi collegati all'espressione artistica della sua connazionale nelle espressioni "mundos sobrepostos" (mondi sovrapposti) e "a minha sombra da minha luz" (la mia ombra della mia luce), rimandi diretti alle lastre di plexiglas ritagliato, trasparente o colorato, "em placas sobrepostas, de modo a dotar as sombras evocadas de sombras próprias", che così "presentificam corpos ausentes registados, afinal, como memória." (in lastre sovrapposte, in modo di dotare le ombre evocate da ombra propria, che così danno presenza a corpi assenti, registrati, alla fine, come una memoria)[379].

Quando si riferisce a χώρα, Tolentino non fa allude al termine filosofico forgiato da Platone nella sua speculazione sulla natura del mondo fisico, nel *Timeo*, ovvero: lo spazio o intervallo tra l'essere e il non-essere. La sua "Khôra" sembra essere più semplicemente legata allo spazio rurale che circonda la polis, quel "caminho pobre entre aldeias / por meio de ervas da altura de um homem" (cammino povero tra i villaggi, in mezzo alle erbacce dell'altezza degli uomini), che forse si rivelerà una "estrada que vai rumo ao futuro" (strada che va verso il futuro). Questo è soltanto lo spazio, tra

[377] È sua la raffigurazione del "Anjo de Berlim", attualmente collocata come pala dell'altare maggiore della Cappella di Rato (lo è stata il giorno successivo del compimento degli 80 anni, il 10 dicembre 2010), dove José Tolentino Mendonça officia la messa.

[378] Nel componimento "Adília Lopes" di *Estação Central*, Tolentino presta la sua voce alla poetessa portoghese (n.1960) subito dal primo verso: "Chamo-me Adília Lopes" (mi chiamo Adília Lopes).

[379] «A investigação [de Lourdes Castro] sobre a sombra sempre se cruzou, de resto, com a reflexão sobre o tempo e a memória»: La ricerca di Lourdes Castro sull'ombra si è sempre incrociata con la riflessione sul tempo e sulla memoria. J. Cunha Leal, *Lourdes Castro* in A.A.V.V., *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Colecção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 132.

l'altro uno spazio di movimento per il nostro *Viajante*. Il tempo è ripetuto e sempre mattutino: "certas manhãs" (certe mattine).

Il cammino resta quello dell'immaginazione, o per meglio dire, quello delle "inimagináveis distâncias" (inimmaginabili distanze). Quelle che si frappongono tra il Tu e l'Io poetico – che non può "olhar os teus olhos" (guardare i tuoi occhi), ovvero che non riesce a vedere "nenhum sorriso" (nessun sorriso) – lasciando luogo al sogno: "é tão bom sonhá-lo" (è così bello sognarlo). Basta quel movimento d'anima per trasportare verso il futuro il momento, anche se esso è "muito diferente" (molto diverso) e si presenta per "uma última vez" (un'ultima volta). Basta tale movimento perché il mondo si liberi dei "glaciares" (calotte glaciali) e una "alteração cutânea" (alterazione cutanea) rivela quel che il poeta già sa ("então eu sei mesmo" allora io so proprio), senza necessità di conferme esterne.

Programmaticamente, e in linea con i grandi maestri – tra i quali la già citata Sophia de Mello Breyner Andresen – il "Poema" chiude il volume con una dichiarazione d'identità: il "mundo do poema é um mundo mineral" (mondo della poesia è un mondo minerale) dove la natura organica del canto poetico evolve con una "paciência quase animal" (pazienza quasi animale); solo abitando "a podridão indistinta" (la putrefazione indistinta), tirata via dai lavoratori della campagna e dai "limpadores da floresta" (pulitori della foresta) – «la pietra che i costruttori hanno scartato» – il poema troverà versi che ritrovino una purezza dove la luce si rivela "numa vastidão única" (in una grandezza unica) – ossia, diventa «pietra angolare». Il tema del viaggio di questo *Viajante sem sono* si associa qui a quello delle larve che attraversano "infindas galerias" (infinite gallerie).

La poesia come cristallizzazione di un lavoro di "séculos e séculos" (secoli e secoli); come una paziente convivenza con il ghiaccio, che fa diventare "transparentes e negríssimos" os "seus contrastes" (trasparenti e nerissimi i suoi contrasti). È tale lenta metamorfosi che gli permetterà dopo non più di riflettere o separare i colori dello spettro in componenti con diverse polarizzazioni, come il prisma; la poesia sarà allora trasparenza che permette di vedere la luce com'è: immensa "onde o olhar se perde" (dove lo sguardo si perde). Curiosa, indfine, la non contenuta emozione del poeta che si manifesta in aggettivi quali "incomparáveis", "infindas" e "única" (incomparabili, infinite, unica) a caratterizzare la "vastidão" (immensità); la poesia ci appare, dunque, come la meraviglia rivelata alla fine di un lungo processo dove la creazione, se non è del tutto esente, è sicuramente superiore al poeta; è divina.

I.XV Testi letterari, contesti morali

I.XV.I Cristina Campo e Etty Hilleum

Sempre nel 2005, José Tolentino Mendonça diventa coordinatore editoriale della collana "Teofanias", pubblicata dalla casa editrice Assírio & Alvim. Dedicata specialmente ai saggi di carattere teologico, in questa collana - con sedici titoli pubblicati fino al 2012[380] - saranno pubblicati insieme ad autori cari, conosciuti e citati altre volte da Tolentino - come Simone Weil (*Espera de Deus*, 2005), Rainer Maria Rilke (*O Livro de Horas*, 2009) o San Tommaso di Aquino (*Credo*, 2010) - due volumi con prefazione del poeta.

Il primo di questi è *Os Imperdoáveis* (*Gli imperdonabili*) nella traduzione di José Colaço Barreiros (2005), della scrittrice e poetessa italiana, Cristina Campo (pseudonimo di Vittoria Guerrini, 1923-1977), anche traduttrice di autori cari a Tolentino, in primis Simone Weil - *Venezia salva* (Brescia, Morcelliana, 1963) e, con Margherita Harwell Pieracci, *La Grecia e le intuizioni precristiane* (Milano, Rusconi, 1974). Nella recensione pubblicata per l'edizione del 1987 di *Gli Imperdonabili*, scrive Kleiner:

> Il volume raccoglie le varie "cose scritte" di Cristina Campo, nome d'arte eletto da Vittoria Guerrini; sono testi in gran parte pubblicati già precedentemente, per lo più negli anni Sessanta. L'intenzione costante, sotterranea che lega gli argomenti trattati, a dire il vero assai distanti fra loro, anzi, apparentemente disparati, come la fiaba, i tappeti orientali, il destino, le figure retoriche o la perfezione estetica, è il riferimento tacito ad una esperienza interiore, alla quale, attraverso i vari temi, viene alluso senza che essa si espliciti mai fino in fondo. Non v'è quindi da stupirsi che la figura centrale e ricorrente - retorica, argomentativa e speculativa - in questa smagliante prosa, sia la litote.
> Il saggio che dà titolo al volume qualifica come "imperdonabili", agli occhi dei loro contemporanei, quelle poche persone, poeti in prevalenza, che oggi sappiano ancora, non soltanto sopportare, ma "guadagnare alla mente" la bellezza e la perfezione perdute in una epoca di "massacro universale del simbolo, [di] inespiabile crocefissione della bellezza" (p. 121). Nello stesso senso vanno intese le osservazioni sulla perdita del destino individuale, in questa "epoca di progresso puramente orizzontale" (p. 73) e il conseguente tentativo di ricostruire i luoghi e gli estremi di una esperienza interiore che il proprio destino, lo sappia cogliere, accogliere.[381]

[380] *Espera de Deus* di Simone Weil (2005); *Ensaio a favor de uma gramática do assentimento* di John Henry Newman (2005*); Os Imperdoáveis* di Cristina Campo (con prefazione di Tolentino, 2005); *A nuvem do não-saber* (2006) *Adquirir a sua alma na paciência dos quatro discursos edificantes* (1843) di Sören, Kierkegaard (2007); *Ética* di Dietrich Bonhoeffer (2007*); Diário: 1941-1943* di Etty Hilleum (con prefazione di Tolentino, 2008); *Só o amor é digno de fé* di Hans Urs von Balthasar (2008); *Cartas: 1941-1943* di Etty Hilleum (2009); *Sob um falso nome* di Cristina Campo (2008); *O livro de horas di Rainer Maria Rilke* (2009); *Córdula ou o momento decisivo di Hans Urs von Balthasar* (2009); *Os Melhores Contos do Padre Brown* di G.K. Chesterton (2010); *Credo: exposição do símbolo dos apóstolos* di Tommaso d'Aquino (2010); *Diapsalmata* di Sören, Kierkegaard (2011); *Três prantos* di Giovanni Testori (2012).

[381] B. Kleiner, *Il varco aperto*, "L'Indice", 1988, n. 1. citato in http://www.ibs.it/code/9788845902567/campo-cristina/gli-imperdonabili.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Riguardo all'edizione portoghese, è Guilherme d'Oliveira Martins ad esprimere parole di elogio per quello che considera una "sorprendente testimonianza della ricerca sul senso dell'esistenza" (febbraio del 2006, sul sito del Centro Nacional de Cultura)[382]:

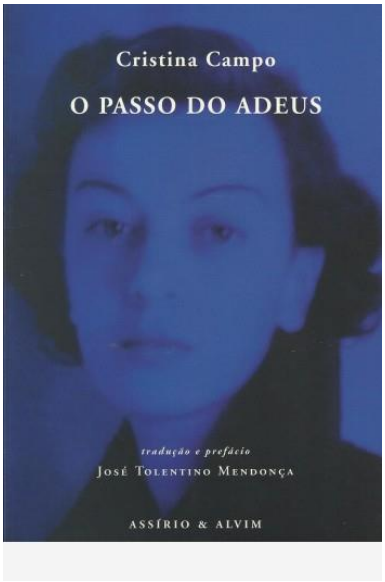
> Como salientou João Bénard da Costa em dois textos luminosos sobre Cristina Campo e como refere J. Tolentino Mendonça no prefácio da obra, começamos por presenciar um encontro singular com Simone Weil (de quem a nova coleção publicou "Espera de Deus") e é a partir dessa referência conhecida que podemos acompanhar um espraiar fantástico e incómodo por um conjunto de temas e pessoas (desde as "Mil e Uma Noites" a Hoffmannstahl, Proust, Pound e Borges) que não nos deixam indiferentes e levam-nos a admirar o talento e a espiritualidade de uma autora que se revela em todo o seu esplendor quase trinta anos depois da sua morte prematura. E vemos que Cristina Campo cultiva o equilíbrio da forma, a inteligência das palavras e das ideias e fala de transcendência, de perfeição, de atenção, de espera ou de perda. Mas não estamos perante uma autora fácil. O paradoxo e o excesso encontram-se nesta admiradora dos padres do deserto ou dos grandes místicos, como S. João da Cruz. "A atenção é o único caminho para o inexprimível, a única estrada para o mistério". Em cada tema, sobre cada autor, a escritora procura ir mais além do que seria previsível, e não se deixa arrastar pelas vozes do mundo ou pelo "espírito do tempo".[383]

Ma Cristina Campo non era solo un'autrice già nota alle pubblicazioni della Assírio & Alvim - rammentiamo la prefazione e cura ai *Ditos e Feitos dos Padres do Deserto,* 2004. Era, in particolare, una poetessa molto vicina a Tolentino, che ne è stato il traduttore - sempre per la stessa casa editrice, nella collana "Documenta Poetica", tre anni addietro - del suo libro di poesia *O Passo do Adeus / Passo d'addio*, edito per la prima volta nel 1956 a Milano per i tipi di Scheiwiller. Nella prefazione di questo libro, dal soggetto religioso e tellurico, e dedicato a sguardi e trafitture sul mondo, sull'amore e sull'allontanamento - che Tolentino stesso firma e a cui dà il titolo di "La bellezza che ci Salva" - il Poeta prende le mosse da un accostamento: Cristina Campo si specchia in una

[382] Altri intellettuali portoghesi ne parlano nei giornali, come ad esempio la poetessa Ana Marques Gastão nel quotidiano *Diário de Notícias*: «Não há que proceder à distinção entre textos críticos e literários quando falamos da ensaística de Cristina Campo, nem mera tradutora nem intérprete linear das obras que lê. A escritora move-se no território da epistemologia da escrita e da urgência de uma poética, sem derramar paixões que obstruam a interrogação, a sobriedade do saber. Penetra no mundo da sua escrita é uma experiência secreta, iluminante.»

[383] «Come ha sottolineato João Bénard da Costa in due testi luminosi su Cristina Campo e come riferisce J. Tolentino Mendonça nella prefazione dell'opera, cominciamo col presenziare a un incontro singolare con Simone Weil (di cui la nuova collana ha pubblicato "Espera de Deus") ed è a partire da tale riferimento esplicito che possiamo accompagnare una deambulazione fantastica e scomoda per un insieme di temi e persone (dalle "Mille e Una Notti" a Hoffmannstahl, Proust, Pound e Borges) che non ci lasciano indifferenti e ci portano ad ammirare il talento e la spiritualità di un'autrice che si rivela in tutto il suo splendore quasi trent'anni dopo la sua morte prematura. E vediamo che Cristina Campo coltiva l'equilibrio della forma, l'intelligenza delle parole e delle idee e parla di trascendenza, di perfezione, di attenzione, di aspettazione o di perdita. Ma non siamo davanti ad un'autrice facile. Il paradosso e l'eccesso si trovano in questa ammiratrice dei Padri del deserto o dei grandi mistici, come San Giovanni della Croce. "L'attenzione è l'unico cammino per l'inesprimibile, l'unica strada del mistero". In ogni tema, su ogni autore, la scrittrice cerca di andare più in là di ciò che sarebbe prevedibile, e non si lascia trascinare dalle voci del mondo o dallo "spirito del tempo".» in http://www.cnc.pt/artigo/1456 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

rassemblance oublié con un'icona della poesia portoghese contemporanea, sempre molto presente nell'universo tolentiniano: Sophia de Mello Breyner Andresen.



28. Copertina della versione portoghese di *O passo do adeus* di Cristina Campo.

> Vi vários retratos seus, nas edições da Adelphi, que tem publicado as suas obras, mas também em pequenos volumes saídos noutras editoras (...) ou, muito mais raramente, em páginas literárias dos jornais.
> Uma vez, mostrei esses retratos a um amigo que me disse que a achava muito parecida com Sophia de Mello Breyner, mas com uma Sophia que nunca tivesse ido à Grécia. Para dizer a verdade, já nem sei se todas estas imagens são assim tão importantes. Lembro-me de ter lido, sobre este assunto, um comentário de Pietro Citati que dizia: «a verdadeira Cristina Campo era uma outra». [384]

E dopo aver chiarito che l'immagine con cui davvero l'autrice si identifica è quella dell'aristocratica del Trittico Portinari (di Van der Goes, negli Uffizi, a Firenze), e aver citato i vari nomi con cui lei ha firmato prima di Cristina, «portatrice di Cristo», Campo, in riferimento ai campi di concentramento, dopo aver parlato delle sue città biografiche - Firenze[385] e Roma[386] -, Tolentino

[384] «Ho visto tanti dei suoi ritratti, nelle edizioni Adelphi, che pubblica le sue opere, ma anche in piccoli volumi usciti da altre editrici (...) o, molto più raramente, nelle pagine letterarie dei giornali. Una volta ho fatto vedere questi ritratti ad un amico che mi ha detto che la trovava molto simile a Sophia de Mello Breyner, ma ad una Sophia che non fosse mai stata in Grecia. A dire il vero, non so nemmeno se tutte queste immagini sono così importanti. Mi ricordo di aver letto, su questo tema, un commento di Pietro Citati che diceva: "la vera Cristina Campo era un'altra".» J.T. Mendonça, *A beleza que nos salva*, in C. Campo, *O passo do Adeus*, Assírio & Alvim, 2002, p.9.

[385] «Florença, ali passou a juventude, teceu amizades; ali, num jardim o poeta Mano Luzi ofereceu-lhe o primeiro e tão importante livro de Simone Weil.» *Ibidem.*

[386] «Roma, para onde se transfere, com grande sofrimento, acompanhando o pai que foi dirigir o Conservatório de Santa Cecília, e que se torna, pouco a pouco, o seu lugar da terra, amado com aquela desolada e irreversível paixão que era, talvez, a sua forma não apenas de amar, mas de viver. (Sei de cor a sua geografia de Roma: o Vicolo dei Divino Amore, «o mais belo caminho de Roma»; a ilha Tiberina, com as pontes estreitas e o lajedo de mármore à beira rio; o Lungotevere, onde ia encontrar Maria Zambrano; o seu tão querido Aventino, o n.º 3 onde viveu, mesmo ao lado da Abadia de Santo Anselmo, que foi para ela tudo: ermitério, salão, campo de batalha, exílio; a bela e silenciosa Trapa, já nos arredores...).» *Ibidem.*

riflette sulle città lontane (Samarcanda, Bassora, Colono, Bagdad, Colono, Bisanzio), quelle dei racconti che l'accompagnavano:

> Cristina Campo era de Bizâncio, quer dizer, buscava a perfeição como uma trapista, com as garras daqueles leões que são representados junto aos Padres do Deserto. «Acostava-se à linguagem como o crente ao texto sagrado», numa realeza intransigente, numa elegância recôndita, num fascínio lento e meticuloso, com aquele luxo de que só é capaz um asceta.
> «Escrevi pouco e agradar-me-ia ter escrito menos», ouvimo-la dizer. A propósito da poesia (e do destino), é de renúncia, abstenção e interdição que fala. A poesia identifica-se com o exercício destas virtudes negativas: «a paciente acumulação de tempo e de segredo transtornada subitamente naquele milagre de superior energia: eis a precipitação poética». Mas, o 'pouco' que a ocupa, era trabalhado na sua oficina de ourives até esplender de verdade, até alcançar uma delicadeza ofuscante, o desperto silêncio das revelações. Para isso, vivia concentrada como a luz que os mineiros levam à cabeça, quando se aventuram por semelhantes profundidades, estado a que ela, evocando Simone Weil, uma das suas influências centrais, denomina 'atenção'.[387]

Ora, è utile segnalare come in quegli anni l'arte contemporanea fosse dominata da una tendenza e una prevalenza dell'immaginazione sul reale, vale a dire da "contaminazione caotica di elementi e piani". La Campo scelse – imperdonabilmente – una stella polare di altro spessore e diversamente orientata: in luogo dell'immaginazione è, infatti, l'attenzione a guidare la sua scrittura e la sua vita, e l'imperdonabilità della scelta risiede nella spericolatezza e nell'estremismo del gesto, ma anche e soprattutto nel fatto che "chiedere attenzione" fosse in allora - e in senso assoluto - un chiedere "qualcosa di molto vicino alla santità". Per tali ragioni la Guerrini avrà timore circa gli effetti del Concilio Vaticano II in relazione all'introduzione del Novus Ordo Missæ (cui dedicherà un breve esame critico) e proseguirà a vivere riparata dal mondo, chiusa in un'esistenza scandita quotidianamente dalla Liturgia delle tenebre e dal Libro delle Ore, quasi in eremitaggio. Tolentino conclude così il suo testo:

> Olhando para a descrição de um dos seus dias, ninguém parecia mais dissociado do seu tempo (...) E, contudo, poucos como ela mergulharam, até ao fundo, no mistério do próprio tempo, com igual desabalo pela verdade, entregues, a cada instante, à labareda da atenção suprema. Talvez se lhe deva aplicar o que, uma vez, a própria Cristina Campo escreveu a Djuna Barnes, elogiando muito, mas mesmo muito, o vasto testemunho do seu silêncio: «sabe, você tornou-se o espírito desta terra».[388]

[387] «Cristina Campo era di Bisanzio, voglio dire, cercava la perfezione come un trappista, con gli artigli di quei leoni che sono rappresentati insieme ai Padri del Deserto. «Si accostava al linguaggio come un credente al testo sacro», in una maestà intransigente, in un'eleganza recondita, in un fascino lento e meticoloso, con quel lusso di cui è capace unicamente l'asceta. «Ho scritto poco e mi sarebbe piaciuto aver scritto meno», l'ascoltiamo dire. A proposito di poesia (e del destino), è di rinuncia, astensione e interdizione che parla. La poesia s'identifica con l'esercizio di tali virtù negative: «il paziente accumulo di tempo e di segreto trasformato immediatamente in quel miracolo di superiore energia: ecco la precipitazione poetica». Ma, il "poco" che l'occupa era lavorato nella sua fucina da orefice fino a splendere di verità, fino a raggiungere una delicatezza offuscante, lo svegliato silenzio delle rivelazioni. Per tanto, viveva concentrata come la luce che i minatori portano in testa, quando si avventurano in così grandi profondità, stato a cui lei, evocando Simone Weil, una delle sue influenze centrali, chiama "attenzione".» *Ibidem.*

[388] «Oservando la descrizione di uno dei suoi giorni, nessuno ci sembra più dissociato dal suo tempo (...) Eppure pochi come lei si sono tuffati, fino in fondo, nel mistero del proprio tempo con un tale coraggio per la verità, consegnati, ad

Il volume numero 7 della collana "Teofanias", a cui si faceva riferimento all'inizio, è la traduzione portoghese del *Diário* degli anni 1941 a 1943, di Etty Hilleum, che precede di un anno la pubblicazione delle sue *Cartas*, dello stesso triennio (Lisboa, Assírio & Alvim, 2009). Esther Hillesum, detta Etty (1914-1943), scrittrice olandese di origine ebraica che finirà vittima della Shoah in Auschwitz, inizia il 9 marzo 1941 a scrivere il primo di 8 quaderni a quadretti di quello che sarà il suo diario - aveva 27 anni e abitava ad Amsterdam, con le finestre che davano sul Rijksmuseum. Nel 1942, dattilografa presso il Consiglio Ebraico, preferisce condividere la sorte degli ebrei a salvarsi, forte delle sue convinzioni.

Il progetto di scrivere un diario è una proposta terapeutica di Julius Spier e lungo le sue pagine si trovano i suoi insegnamenti - come questi: la "parola di Dio" non si circoscrive alla Bibbia; "aiutati che Dio ti aiuta"; è importante portare gli altri dentro di sé; alla fine della giornata, ci si deve raccogliere per farne una valutazione; - che sfociano nella grande trasformazione che Etty realizza, dalla «Paura di vivere su tutta la linea.» (10 novembre 1941) alla coscienza di poter vivere una vita piena ed intera, anche nelle drammatiche circostanze in cui si trovava - «Continuo a lavorare e a vivere con la stessa convinzione e trovo la vita ugualmente ricca di significato.» (3 luglio 1942). Tolentino scrive:

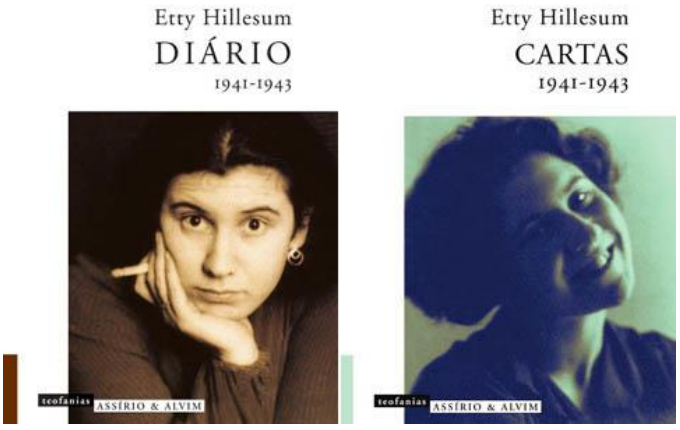
> Olhamos para ela em Westerbork e vemos a eleita do Senhor, passeando-se na solidão e na lama, escrevendo algumas das orações mais extraordinárias que um ser humano pode proferir, mas não na amplidão majestosa de um templo, antes no espaço putrescente da latrina comum, onde se refugiava de madrugada em busca de um instante de silêncio e de concentração. Vemos a enamorada de Deus esgotar-se em atenções aos deportados, curando, intercedendo, ela própria ferida por dores violentas, sempre à procura de uma janela donde se alcance um fragmento de céu, ou de uma tábua onde, por fim, possa sentar-se a ler umas frases de Rilke. Seguimo-la na leitura que faz do Evangelista Mateus, «o meu bom Mateus», nos comentários aos textos de Paulo e de Santo Agostinho como se de uma mestra experimentada nos caminhos do espírito se tratasse. Lemos «Gostaria muito de viver como os lírios do campo. Se as pessoas entendessem esta época, seriam capazes de aprender com ela a viver como os lírios do campo», e é difícil recordar que quem nos fala é aquela rapariga de Amesterdão que ali chegou há poucos meses.[389]

ogni istante, al fuoco dell'attenzione suprema. Forse gli si deve applicare ciò che, una volta, la stessa Cristina Campo ha scritto su Djuna Barnes, elogiando molto, ma proprio molto, la testimonianza del suo silenzio: "sa, lei è diventata spirito di questa terra."» *Ibidem.*

[389] «La guardiamo in Westerbork e in lei vediamo la eletta del Signore, passeggiando nella solitudine e nel fango, scrivendo alcune delle preghiere più straordinarie che un essere umano possa proferire, non nella grandezza maestosa di un tempio, ma nello spazio putrescente della latrina comune, dove si rifugiava all'alba alla ricerca di un istante di silenzio e di concentrazione. La vediamo innamorata di Dio sfinirsi in attenzioni verso i deportati, curando, intercedendo, lei stessa colpita da dolori violenti, sempre alla ricerca di una finestra da dove si veda un frammento di cielo, o di una tavola dove, alla fine, si possa sedere e leggere delle frasi di Rilke. La seguiamo nella lettura che fa dell'Evangelista Matteo, "il mio buon Matteo", nei commenti ai testi di San Paolo e di Sant'Agostino come se di una maestra sperimentata nei cammini dello spirito si trattasse. Leggiamo «Mi piacerebbe tanto vivere come i gigli del campo. Se le persone capissero questa epoca, sarebbero capaci di imparare con essa a vivere come gigli del campo" ed è difficile ricordare che chi ci parla è quella ragazza di Amsterdam che è arrivata lì da pochi mesi». J.T. Mendonça, *Prefácio* in E. Hilleum, *Diário, 1941-1943*, Lisbona, Assírio & Alvim, 2008.

Una delle cose che più tocca José Tolentino Mendonça in questo percorso straordinario - sconosciuto dal pubblico fino alla tardiva prima pubblicazione nel 1981 - è il ruolo della letteratura, intesa come vera e propria attività spirituale, nel percorso di Etty. Scrive nella prefazione:

> Um dos aspetos mais comoventes é perceber o lugar da Literatura na viagem imensa que Etty realiza. Ela começa por chamar-lhe «a minha segunda pátria». E é, a princípio, uma espécie de outra vida que a ocupa, uma terra prometida para a qual se inclina. O *Diário* está cheio de referências a essas horas de leitura compulsiva, mesmo antes do pequeno-almoço, horas de explicitado prazer: de Santo Agostinho a Hegel, aos seus amados russos (Dostoiévski, Tolstói, Lermontov, Puschkin…), que ela anota com profundidade, em quem está sempre a pensar e que sonha traduzir. Mas depois, quando parte para o Campo de Concentração tem apenas uma pequena mochila. Faz então as escolhas decisivas. Escreve: «Quero memorizar uma coisa para os meus momentos mais difíceis e também a quero ter sempre à mão: que Dostoievski passou quatro anos em desterro na Sibéria tendo a Bíblia por única leitura.» E leva consigo a Bíblia. Além desta, dois livros mais a acompanharão sempre, ambos de Rainer Maria Rilke: *O Livro das Horas* e *Cartas a um Jovem Poeta*.[390]



29. Copertine delle versioni portoghesi del *Diario* e delle *Lettere* di Etty Hilleum.

Ancora una volta Simone Weil è chiamata in scena, in un motivato confronto che Tolentino stabilisce con la scrittrice olandese. Ancora una volta il poeta mette in evidenza l'importanza che l'immagine fotografica rimasta delle autrici serva per capirle in modo profondo:

[390] «Uno degli aspetti più commoventi è capire il posto della Letteratura nel viaggio immenso che Etty intraprende. Lei comincia per chiamarla "la mia seconda patria". Ed è all'inizio, una sorta di seconda vita che la occupa, una terra promessa alla quale tende. Il *Diario* è pieno di riferimenti a quelle ore di lettura compulsiva, anche prima della prima colazione, ore di dichiarato piacere: da Sant'Agostino a Hegel, ai suoi amati russi (Dostoiévski, Tolstói, Lermontov, Puschkin…), che lei annota con profondità, in cui sta sempre pensando e sogna di tradurre. Ma dopo, quando parte per il Campo di Concentramento ha soltanto un piccolo zaino. Fa allora le scelte decisive. Scrive: "Voglio memorizzare una cosa per i miei momenti più difficili e la voglio avere anche sempre a portata di mano: che Dostoievski ha passato quattro anni nell'esilio in Siberia avendo la Bibbia come unica lettura.» E porta con se la Bibbia. Oltre a questa, altri due libri la accompagneranno sempre, entrambi di Rainer Maria Rilke: il *Libro d'ore* e *Lettere a un giovane poeta*.» *Ibidem.*

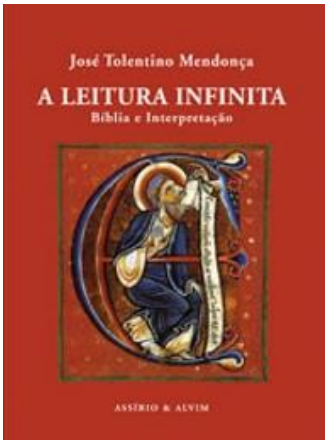
> É impossível não aproximar o percurso que faz Etty Hillesum daquele vivido também por Simone Weil. São contemporâneas, ambas judias, debatendo-se por salvaguardar o sol interior num século de horas sombrias, ambas escritoras, ambas consumando até ao fim (ou mais para lá do fim) um destino de aniquilamento como se de uma incrível aventura espiritual se tratasse. A própria morte as aproxima, ocorrida no mesmo ano: 1943. Simone morre num hospício inglês, como se expirasse entre as vítimas, na frente mais exposta de um combate, e Etty num campo de concentração, para o qual partiu cantando.
> Mas há uma diferença na iconografia. Simone de Beauvoir conta que Weil se vestia como quem traja uma farda, cancelando, numa opção moral implacável, os sinais que a pudessem distinguir a ela, filha de uma Paris burguesa, da mais humilde operária fabril (coisa que, aliás, ela não sossegou enquanto não foi). As imagens de Etty são as de uma mulher bem diferente: elegante, feminina, com um toque de mundanidade, e uma inteligência também física… Isso ilumina, creio, as duas trajetórias. Simone era, desde o princípio, ascética, disciplinada, rigorista: tinha a precisão de um diamante, mas quase não tinha corpo. Etty era imprecisa, sensual, dispersa: e é isso que ela vai trabalhar, a altíssimas temperaturas, até tudo se tornar corpo, para depois se tornar chama. A conversão de Etty Hillesum, ou melhor, a sua «mudança de razão» (como o grego do Novo Testamento, com o termo metánoia, nos ensina a dizer), vai desenvolver-se em três encontros decisivos: o primeiro tem o nome de uma pessoa; o segundo tem o nome de um lugar; o terceiro não tem nome: é o encontro com o próprio Inominável.[391]

I.XV.II *A leitura infinita* e *O hipopótamo de Deus*

Nel 2008, sempre per i tipi della Assírio & Alvim, uscirà "A leitura infinita" - presentato a Lisbona il 7 maggio di quell'anno. Il volume riunisce testi di teologia ed esegesi biblica, la cui maggior parte era già stata pubblicata in riviste di ambito teologico o in edizioni di carattere ridotto. L'insieme, rivisto, ha generato il libro nella cui copertina originale figura un codice miniato del XII secolo, appartenente al monastero di Bose, alla cui Comunità - formata da monaci di entrambi i sessi, provenienti da chiese cristiane diverse - che promuove il dialogo ecumenico fra le differenti chiese cristiane, Tolentino è molto legato. In effetti sarà questa comunità monastica con sede nella provincia di Biella a pubblicare nel 2013 la versione italiana di *Padre nostro che sei in terra* del poeta[392].

[391] «È impossibile non avvicinare il percorso di Etty Hillesum a quello vissuto anche da Simone Weil. Sono contemporanee, ambedue ebree, lottano per salvare il sole interiore in un secolo di ore ombrose; ambedue scrittrici, ambedue consumano fino alla fine (o anche oltre la fine) un destino di annichilamento come se si trattasse di una incredibile avventura spirituale. La stessa morte le avvicina, accaduta nello stesso anno: 1943. Simone muore in un ospizio inglese, spirando tra le vittime, nel fronte più esposto di un combattimento, e Etty in un campo di concentramento, verso il quale è partita cantando. Ma c'è una differenza nell'iconografia. Simone de Beauvoir racconta che Weil si vestiva come chi porta una divisa, in un'opzione morale implacabile, i segni che la potessero distinguere, figlia di una Parigi borghese, dalla più umile operaia di fabbrica (non avendo trovato pace, tra l'altro, finché non lo è diventata). Le immagini di Etty sono quelle di una donna ben diversa: elegante, femminile, con un tocco di mondanità, e un'intelligenza anche fisica... Questo illumina, credo, le due traiettorie. Simone era, dall'inizio, ascetica, disciplinata, rigorista: aveva la precisione di un diamante, ma quasi non aveva corpo. Etty era imprecisa, sensuale, dispersa: ed è quello che lei lavorerà, ad altissimi temperature, finché ogni cosa non prenda corpo, per poi diventare fiamma. La conversione di Etty Hillesum, o per meglio dire, il suo "cambiamento di ragione" (come il greco del Nuovo Testamento ci insegna a dire con il termine metànoia) si sviluppa in tre incontri decisivi: il primo ha il nome di una persona; il secondo ha il nome di un posto; il terzo non ha nome: è l'incontro col proprio Innominabile.» *Ibidem.*

[392] https://www.monasterodibose.it/edizioni-qiqajon/padre-nostro-che-sei-in-terra (ultima visualizzazione 31.03.2015).



30. Copertina di *A leitura infinita*.

Al suo interno, un'interessante evocazione dell'opera filologica del tedesco Erich Auerbach (1892-1957) *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*:

> Na sua obra monumental sobre o realismo na literatura do Ocidente, Auerbach distingue dois únicos paradigmas como fundamentais: o da Odisseia e o da Bíblia.
> O poema homérico trata de forma exaustiva os seus motivos, esforçando-se para que todo seja exato, articulado, visível: desde as relações de tempo e lugar, aos nexos de causalidade e às vinculações comparativas, nada na verdade é deixado como fragmento, lacuna, profundidade ou prega por explorar. O destino dos personagens e das intrigas está claramente ficado. Ocorrem intrincadas peripécias, mas dentro da linearidade das fórmulas predeterminadas. Além disso, o texto helénico é restrito e estático. A existência heroica desenvolve-se no reduto do universo senhoril. E se os enredos possuem uma grande cultura visual e sintática, são, no entanto, desconcertantemente simples na representação do homem e do mundo.
> Na Bíblia, o quadro social que se descobre é plural e amplo: reis destronados por pastores, pequenos proprietários que resistem à opressão de poderosos, cortesãos que caem ou ascendem, deportados, mulheres fortes, indagadores, furibundos, pacíficos, sonhadores, oficiantes. Os personagens da Bíblia são narrativamente desenhados com uma profundidade maior de consciência e destino. A sua presença não é sequer laboriosamente descrita. Por vezes basta um traço, um detalhe, para recolher isso que cada um é de único. Eles são os eleitos, mas experimentam a paradoxal mão do Senhor. David ou Job, Elias ou Ester, os heróis bíblicos sabem os mistérios subidos da vontade divina e todavia permanecem falíveis, expostos à convulsão e ao esmagamento indizíveis, acossados e perseguidos. Esta incerta condição, que tanto os afunda no enigma de Deus, é porem, depois, a possibilidade inaudita da sua revelação. Os contrastes de sombra e luz aí propostos, a ondulação, directa e espessíssima das figuras, torna-as concretas, e mais vulneravelmente históricas que qualquer personagem da galeria homérica. Claro que na Bíblia abunda o sublime, mas soletrado assim num realismo de vida comum, inseparável do ordinário e do quotidiano. Passa também por aqui o seu singular fascínio.[393]

[393] «Nella sua opera monumentale sul realismo nella letteratura dell'Occidente, Auerbach distingue due soli paradigmi come fondamentali: quello dell'Odissea e quello della Bibbia. Il poema omerico tratta in forma esauriente i suoi motivi, sforzandosi perché tutto sia esatto, articolato, visibile: dai rapporti di tempo e di luogo, ai nessi di causalità e ai vincoli comparativi, nulla nella verità è lasciato come frammento, lacuna, profondità o piega da esplorare. Il destino dei personaggi e degli intrighi è evidente. Inoltre, il testo ellenico è ristretto ed estatico. L'esistenza eroica si sviluppa in quel che resta dell'universo signorile. Se le trame possiedono una grande cultura visuale e sintattica, sono, tuttavia, sconcertantemente semplici nella rappresentazione dell'uomo e del mondo. Nella Bibbia, il quadro sociale che si scopre è plurale e ampio: re detronizzati da pastori, piccoli proprietari che resistono all'oppressione dei potenti, cortigiani che cadono o ascendono, deportati, donne forti, indagatori, furibondi, pacifici, sognatori, ufficianti. I personaggi della Bibbia

L'opera tolentiniana costituisce così la risposta all'esigenza e necessità del lettore comune di un'iniziazione nel mondo testuale che la Bibbia rappresenta - un serbatoio immenso di storie e personaggi, un tempo dove il naturale e il meraviglioso hanno luogo, oltre che un affascinante laboratorio di linguaggi. Il grande esito della prima edizione ha giustificato una nuova pubblicazione rivista e ampliata nel novembre del 2014, della casa editrice Paulinas, con una piccola modifica anche nel sottotitolo: *A leitura infinita, A Bíblia e a sua interpretação*[394]. La pubblicazione ha meritato le seguenti parole di Guilherme d'Oliveira Martins, presidente del Centro Nacional de Cultura, sul sito del C.N.C.:

> José Tolentino Mendonça fala-nos da Bíblia como deve ser referida, como uma inesgotável biblioteca, e não como um livro único – contra o qual Tomás de Aquino sempre alertou. (...)
> Ao longo da obra prevalece a ideia de que a Bíblia é um labirinto ou um caleidoscópio, em que se entra e se sai sempre com sensações e impressões diferentes. E porquê? Uma vez que, a cada passo, lemos, em vários tons e declinações, a essencial interrogação sobre a vida e os seus enigmas. (...)
> Depressa verificaremos que estamos sempre entre o misterioso, o familiar e o desconhecido, entre o compreensível e o incompreensível, mas se estivermos despertos descobriremos muitas coisas extraordinárias, que poderão revelar-nos tal como somos. Trata-se, afinal, de "um livro sempre por ler" – e o "sentido da narrativa é o resultado de um processo, ou 'drama de leitura'. O texto é um acontecimento vivido pelo leitor, mas o 'drama da leitura' não é um acto

sono narrativamente disegnati con una profondità maggiore di coscienza e destino. La sua presenza non è neanche laboriosamente descritta. A volte basta un tratto, un dettaglio, per raccogliere ciò che in ognuno è unico. Loro sono gli eletti, ma provano la paradossale mano del Signore. David o Giobbe, Elia o Esther, gli eroi biblici sanno gli alti misteri della volontà divina e tuttavia rimangono fallibili, esposti alla convulsione e allo schiacciamento indicibili, molestati e perseguitati. Questa incerta condizione che tanto li affonda nell'enigma di Dio è, però, successivamente, la possibilità inaudita della sua rivelazione. I contrasti di ombra e luce lì proposti, l'ondulazione, diretta e spessissima delle figure, le fa diventare concrete, e più vulnerabilmente storiche che qualsiasi personaggio della galleria omerica. Certamente nella Bibbia abbonda il sublime, ma scandito così in un realismo di vita comune, inseparabile dall'ordinario e dal quotidiano. Passa anche da qui il suo singolare fascino.» J. T. Mendonça, *A leitura infinita*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, pp. 17-18.

[394] L'agenzia d'informazione cristiana *Ecclesia* ne dà la seguente notizia: «A sinopse da obra, enviada à Agência ECCLESIA, explica o relançamento da publicação com "a forma entusiástica como a obra foi acolhida por leitores católicos e de várias Igrejas cristãs em Portugal", que levou a que ela estivesse "há já algum tempo esgotada". "Desconhecer a Bíblia não é apenas uma carência do ponto de vista religioso, mas é também uma forma de iliteracia cultural, pois significa perder de vista uma parte decisiva do horizonte onde historicamente todos se inscrevem", pode ler-se. Integrada na coleção "Poéticas do Viver Crente", a obra do sacerdote, escritor e poeta José Tolentino Mendonça exprime o empenho do autor "em fazer dialogar a experiência cristã com os desafios de um mundo que se entreabre em modos sempre novos". Sobre este projeto, o padre António Spadaro, diretor da revista *Civiltà Cattolica* e consultor da Santa Sé para as áreas da Comunicação Social e Cultura, refere que "as suas páginas mantêm a raiz profunda da experiência e abrem a um diálogo em que o leitor se sente protagonista.» (La sinossi dell'opera, inviata all'Agenzia ECCLESIA, spiega la nuova edizione con "la forma entusiastica con cui l'opera è stata accolta da lettori cattolici e di varie chiese cristiane in Portogallo", che ha fatto sì che "fosse da qualche tempo esaurita". "Disconoscere la Bibbia non è soltanto una carenza dal punto di vista religioso, è anche una forma di analfabetismo culturale, giacché significa perdere di vista una parte decisiva dell'orizzonte dove storicamente tutti si inseriscono", si può leggere. Integrata nella collana "Poéticas do Viver Crente", l'opera del sacerdote, scrittore e poeta José Tolentino Mendonça esprime l'impegno dell'autore nel "fare dialogare l'esperienza cristiana con le sfide di un mondo che si apre in modi sempre nuovi". Su questo progetto, il padre Antonio Spadaro, direttore della rivista *Civiltà Cattolica* e consultore della Santa Sede nelle aree della Comunicazione Sociale e Cultura, riferisce che "le sue pagine mantengono la radice profonda dell'esperienza e aprono un dialogo in cui il lettore si sente protagonista.) In http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/biblia-obra-a-leitura-infinita-esta-de-novo-nas-bancas/ (ultima visualizzazione 31.03.2014).

> arbitrário ou ingénuo. Deve, por outro lado, respeitar as convenções que o próprio texto fornece. E, por outro lado, enquanto leitura narrativa, não elimina, antes convoca, o auxílio de outros métodos, sincrónicos e diacrónicos". *Leitura infinita* não é, assim, um mero jogo de palavras, é um apelo permanente à diversidade, ao pluralismo, à abertura, aos enigmas. [395]

Due anni dopo, nell'ottobre del 2010, una nuova raccolta di testi previamente pubblicati in giornali e pagine web, esplorando il rapporto tra cristianesimo e cultura, dai tempi biblici fino ai più recenti successi della società portoghese, esce con la editrice Assírio & Alvim. L'originale titolo, *O hipopótamo de Deus e outros textos / L'ippopotamo di Dio e altri testi*, è spiegato da Tolentino stesso nell'incipit del volume:

> Um dos passos mais belos da Bíblia tem a ver com um hipopótamo. E não é propriamente um divertimento teológico, pois surge numa obra que explora muito seriamente a experiência do Mal. Falo do Livro de Job, claro. O que primeiro nos surge ali é o protesto de Job contra o Mal que se abate inexplicavelmente sobre a sua história, protesto que se estende até Deus. Mas depois vem o momento em que Deus se propõe interrogá-lo. E, nesse diálogo, desenvolve-se um raciocínio que não pode ser mais desconcertante. Job só consegue pensar nas suas dores e nos porquês com os quais, inutilmente, esgrime. Deus, porém, desafia-o a olhar de frente para… um hipopótamo. O método de Deus neste singular encontro com Job é abrir a medida do seu olhar, rasgá-lo imensamente a tudo o que é grande, a tudo o que não tem resposta, mostrando-lhe que se o Mal é um enigma que nos cala, o Bem é um mistério ainda maior.[396]

In un interessante articolo dal titolo "Lugares de beleza" (Luoghi della bellezza) nel quotidiano *Público*, il critico letterario Pedro Mexia, acuto nell'analisi che fa del potere argomentativo del discorso cristiano di Tolentino, scrive:

---

[395] «José Tolentino Mendonça ci parla della Bibbia come essa dev'essere capita, come un'inesauribile biblioteca, non come un libro unico - contro il quale Tommaso d'Aquino ci ha sempre messo in guardia. (...) Lungo quest'opera prevale l'idea che la Bibbia è un labirinto o un caleidoscopio, in cui si entra e si esce sempre con sensazioni e impressioni diverse. E perché? Una volta che, ad ogni passo, leggiamo, in vari toni e declinazioni, l'essenziale interrogazione sulla vita e i suoi enigmi. (...) Presto verificheremo che siamo sempre tra il misterioso, il famigliare, lo sconosciuto, tra il comprensibile e l'incomprensibile, ma se saremo svegli scopriremo molte cose straordinarie, che potranno rivelarci tali quali siamo. Si tratta, alla fine, di "un libro sempre da leggere" - e il "senso della narrativa è il risultato di un processo o 'dramma di lettura'. Il testo è un accadimento vissuto dal lettore, ma il 'dramma di lettura' non è un atto arbitrario o ingenuo. Deve, da un'altra parte, rispettare le convenzioni che il proprio testo fornisce. E, da un'altra parte ancora, come lettura narrativa, non elimina, ma convoca l'ausilio di altri metodi, sincronici e diacronici". *Leitura infinita* non è, così, un semplice gioco di parole, ma un appello costante alla diversità, al pluralismo, all'apertura, agli enigmi.» In http://www.cnc.pt/artigo/1581 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[396] «Uno dei passi più belli della Bibbia ha a che fare con un ippopotamo. E non è esattamente un divertimento teologico, dato che sorge in un'opera che esplora molto seriamente l'esperienza del Male. Parlo del Libro di Giobbe, ovviamente. La prima cosa che compare lì è la protesta di Giobbe contro il Male che si abbatte inspiegabilmente sulla sua storia, protesta che si estende fino a Dio. Ma dopo arriva il momento in cui Dio propone di interrogarlo. E, in tale dialogo, si sviluppa un ragionamento che non potrebbe essere più sconcertante. Giobbe riesce solo a pensare ai propri dolori e alle ragioni per cui con essi inutilmente lotta. Dio, però, lo sfida a guardare frontalmente a... un ippopotamo. Il metodo di Dio in questo singolare incontro con Giobbe è aprire la misura del suo sguardo, allargarlo immensamente a tutto quanto è grande, a tutto ciò che non ha risposta, facendolo vedere che se il Male è un enigma che ci ammutolisce, il Bene è un mistero ancor più grande.» J.T. Mendonça, *O hipopótamo de Deus e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p.3.

> José Tolentino Mendonça defende que as três tarefas decisivas para um padre, hoje, são a transmissão do Evangelho, o acolhimento pastoral e o diálogo com o mundo. Os padres católicos nunca abandonaram por completo as duas primeiras funções, mesmo quando as cumprem com algum desleixo; em contrapartida, a abertura ao mundo, mau grado o já longínquo Vaticano II, nunca foi uma prioridade. O "mundo" era, antigamente, um dos "inimigos" da fé, junto com o "demónio" e a "carne", e a Igreja ainda não abandonou completamente essa ideia. *O Hipopótamo de Deus* propõe uma renovada atenção ao que se passa aqui e agora, à nossa volta, à nossa porta, ao mesmo tempo que desmistifica algumas ideias caricaturais acerca do catolicismo.
> Tolentino é poeta, e é a aproximação poética, e não apenas argumentativa, que faz com que tudo no catolicismo pareça aceitável e até atraente. Basta por exemplo elogiar o espírito "nómada" dos peregrinos, e uma atividade que nos parece própria de uma religiosidade acrítica ganha contornos aventurosos, dignos de um Chatwin. Uma prática tida como arcaica, como o jejum, é apresentada como uma vantajosa purificação. O ancestral conflito com a ciência é atenuado com uma frase bem formulada sobre o céu. Em resposta a Saramago, diz-se que a história de Abel e Caim mostra que a fraternidade não é uma condição mas uma escolha.[397]

E alla fine aggiunge:

> O "estado líquido" que o sociólogo Bauman diagnosticou na sociedade contemporânea também existe na vivência atual da fé. Tolentino, seguindo outros autores, sugere que o que se perdeu não foi exatamente a crença, mas o sentido de comunidade. *O Hipopótamo de Deus* propõe uma ideia de comunidade que é a comunidade da beleza (com ou sem maiúscula). A beleza como lugar onde convergem o sagrado e o profano, o pessoal e o infinito. Não é por acaso que o livro termina com o apelo de Bento XVI: "Fazei coisas belas, mas sobretudo tornai as vossas vidas lugares de beleza".[398]

O hipopótamo de Deus vedrà ancora altre due edizioni, la seconda, nel 2012, rivista e ampliata con cinque nuovi testi oltre ai 43 precedenti[399]. Toccherà alla casa editrice Paulinas la terza edizione, nel 2013, di un libro che ha nel frattempo quasi duplicato il suo volume iniziale - sono ora 85 testi -

[397] «José Tolentino Mendonça sostiene che le tre missioni decisive per un prete, oggi, sono la trasmissione del Vangelo, l'accoglienza pastorale e il dialogo con il mondo. I preti cattolici non hanno mai abbandonato completamente le due prime funzioni, anche quando le compiono con trascuratezza; in compenso, l'apertura al mondo, nonostante il già lontano Vaticano II, non è mai stata una priorità. Il "mondo" era, anticamente, uno degli "nemici" della fede, insieme al "demonio" e alla "carne" e la Chiesa non ha ancora abbandonato completamente questa idea. *O Hipopótamo de Deus* propone una rinnovata attenzione a quel che succede qui e ora, intorno a noi, alla nostra porta, allo stesso tempo che demistifica alcune idee caricaturali riguardo il cattolicesimo. Tolentino è poeta ed è l'approccio poetico, e non soltanto quello argomentativo, che fa sì che tutto nel cattolicesimo sembri accettabile e perfino attraente. Basta per esempio elogiare lo spirito "nomade" dei pellegrini, e un'attività che ci sembra propria di una religiosità acritica guadagna contorni avventurosi, degni di un Chatwin. Una pratica considerata arcaica, come il digiuno, è presentata come una vantaggiosa purificazione. L'ancestrale conflitto con la scienza è attenuato con una frase ben articolata sul cielo. In risposta a Saramago, si dice che la storia di Abele e Caino fa vedere che la fratellanza non è una condizione, ma una scelta.» P. Mexia, *Lugares de Beleza*, "Público", 25 agosto 2010.

[398] «Lo "stato liquido" che il sociologo Bauman ha diagnosticato nella società contemporanea esiste anche nella vita attuale della fede. Tolentino, seguendo altri autori, suggerisce che quel che si è perso non è stato esattamente la fede, ma il senso di comunità. *O Hipopótamo de Deus* propone un'idea di comunità che è la comunità della bellezza (con o senza la maiuscola). La bellezza come luogo dove convergono il sacro e il profano, il personale e l'infinito. Non è un caso che il libro si chiuda con l'appello di Benedetto XVI PP: "Fate cose belle, ma soprattutto fate delle vostre vite luoghi di bellezza".» *Ibidem.*

[399] "Avança devagar", "Para que serve a Economia?", "O evangelho segundo 'os Simpson'", "De que falamos quando falamos de santidade" e "O turista e o peregrino".

cambiando pure il sottotitolo dell'opera nella prima frase dell'incipit Tolentiniano: *Quando as perguntas que trazemos valem mais do que as respostas provisórias que encontramos*.[400]

31. Copertine delle tre edizioni di *O hipopótamo de Deus*.

Il tipo di narrativa che Tolentino sviluppa in questa collezione di testi, può essere esemplificato con il seguente breve brano, in cui egli rende omaggio a Herberto Helder, poeta di Madeira che ha profondamente influenzato la sua poetica:

> Por vezes de um dia que vivemos, de um filme, de um poema… por vezes de alguém, conservamos uma palavra. Não saberemos explicar porquê, mas essa palavra aloja-se dentro do nosso pensamento, atravessa vagarosamente os nossos silêncios, fecha-se à chave dentro de nós. Estamos, depois, sempre a vê-la. Anos e anos passaram e nunca pensámos nessa palavra ou no que ela nos traz. E, depois, estamos sempre a vê-la escrita ou a ver letras dispersas que quase, quase a escreveriam. A meio de uma conversa insuspeita, colocamos essa palavra, a testar, para adivinhar como seria se ela nos pertencesse, mas sabemos donde vem essa pequena herança que talvez o acaso, talvez o amor, abandonaram à nossa escuta, como se estivesse em nós a possibilidade de proteger ou até mesmo de salvar esse mundo tão vasto que, às vezes, é na nossa vida uma simples palavra.
> Num tempo como o nosso, onde o real se evapora em palavras é difícil amar uma só palavra. (...)
> Mas se mesmo assim conservamos uma palavra, se uma ou outra insiste em ocupar-nos, como uma deflagração íntima que não conseguimos justificar, é porque a vida teima em desproteger-se. Em ser vida.
> No poema inédito que Herberto Helder publicou como conclusão de *Ou o poema contínuo*, há uma palavra que foi assim para mim. Redivivo. [401]

[400] «Quando le domande che portiamo valgono più delle risposte provvisorie che troviamo».

[401] «A volte di un giorno che viviamo, di un film, di una poesia... a volte di qualcuno, conserviamo una parola. Non sapremo spiegare perché, ma questa parola alloggia dentro al nostro pensiero, attraversa lentamente i nostri silenzi, si chiude a chiave dentro di noi. Poi, stiamo sempre a guardarla. Anni e anni sono passati e non abbiamo mai pensato a quella parola o a ciò che essa ci porta. E, dopo, sempre stiamo a guardarla scritta o a guardare i caratteri che quasi quasi l'avrebbero scritta. Nel mezzo di una conversazione insospettata, collochiamo quella parola, per testare, per indovinare come sarebbe, se lei ci appartenesse, ma sappiamo da dove viene quella piccola eredità che forse il caso, forse l'amore, hanno abbandonato al nostro ascolto, come se fosse in noi la possibilità di proteggere o perfino di salvare quel mondo

Tolentino conclude dicendo che è stato a causa di quella parola che è andato a studiare il penultimo versetto dell'Antico Testamento e imparare il suo significato: "quello che deve arrivare". Parola che ha poi trovato nel Vangelo di Luca, nella domanda che Giovanni Battista rivolge a Cristo, e che al poeta sembra la più bella domanda che un uomo abbia mai fatta ad un'altro uomo - "Sei tu il redivivo?".

I.XV.III "Poéticas do viver crente"

"Poéticas do viver crente" è il titolo della collana della casa editrice religiosa Paulinas di cui José Tolentino Mendonça diventa coordinatore e direttore dal 2011[402]. Il senso e l'orizzonte di questa casa editrice con sede nei dintorni di Lisbona (Prior Velho) - l'evangelizzazione nella cultura della comunicazione - è riassunto nel logotipo scelto, con l'iniziale P di Paolo Apostolo e di Parola (di Dio) e il globo, rappresentando il movimento e l'universalità[403].

così vasto che, a volte, nella nostra vita è una semplice parola. In un tempo come il nostro, dove il reale evapora in parole, è difficile amare una sola parola. (...) Ma se anche così conserviamo una parola, se una o altra insiste nell'occuparci, come una deflagrazione intima che non riusciamo a giustificare, è perché la vita insiste nel non proteggersi. Nell'essere vita. Nel poema inedito che Herberto Helder ha pubblicato come conclusione di *Ou o poema contínuo* c'è una parola che è stata così per me. Redivivo.» J.T. Mendonça, *O hipopótamo*, cit., p. 95.

[402] In questa collana, oltre ai sette titoli pubblicati di vari autori nazionali e stranieri verranno inseriti i cinque titoli che il poeta pubblica con questa casa editrice. In certi casi, come abbiamo visto con *Leitura infinita* e *O Hipopótamo de Deus*, si tratta di volumi rivisti e accresciuti di nuovi testi, talvolta già pubblicati presso Assírio & Alvim. Altri titoli: *A Caridade Dá que Fazer, Redescobrindo a atualidade das «Obras de misericórdia»* di Luciano Manicardi (2011); *Atravessar a Própria Solidão, Chamamento à vida espiritual* di Carlos Maria Antunes (2011); *Espelho Meu, A leitura diária do Evangelho pode mudar a vida* di Gabriel Magalhães (2013); *O Bispo, Servidor da Esperança, Viver a missão como profecia* di José Manuel Cordeiro (2011); *O Evangelho da Beleza, Entre Bíblia e Teologia* di Gianfranco Ravasi, Marko Ivan Rupnik e António Marto (2012); *O Sopro da Vida Interior, A oração como experiência de misericórdia* di Joan Chittister (2012); *Os Beijos não Dados / Tu És Beleza, A amizade é a mais importante viagem* di Ermes Ronchi (2012).

[403] La stessa collana cambia successivamente nome in "Poéticas… - Linhas de Rumo" e con questa nuova designazione pubblica altri 17 titoli, in cui, oltre ad autori già presenti, come Carlos Maria Antunes (n.1970) - monaco cistercense spagnolo di Santa Maria de Sobrado, una voce mistica emergente della contemporaneità che fu per alcuni anni parroco e leader del Movimento Studentesco Cattolico in Portogallo - si trovano: José Frazão Correia, Alexandre Palma, Isabel Varanda, Giuliano Amato, Julia Kristeva, Massimo Cacciari, Sergio Givone, Vincenzo Balzani, Augusto Barbera, Maria Clara Bingemer. Da notare la ripetuta presenza nella collana di voci come quella di Pablo d'Ors (n.1963) scrittore, critico letterario e presbitero spagnolo che attualmente dirige il Laboratorio di scrittura teatrale dell'Università di Madrid - *Sendino está a morrer, A elegância do adeus* (2014) e *A Biografia do Silêncio, Breve ensaio sobre meditação* (2014) - e quella di Tomáš Halík (n.1948), sacerdote e intellettuale ceco, vincitore nel 2014 del Templeton Prize - *O meu Deus é um Deus ferido, Ao tocar as feridas do mundo, tocamos em Deus* (2015), *A Noite do Confessor, A fé cristã numa era de incerteza* (2014) e *Paciência com Deus, Oportunidade para um encontro* (2013). La collana si pone dunque l'obiettivo di pubblicare autori viventi e autorevoli in campo intellettuale cristiano. Tale sensibilità non poteva che essere sottolineata dalla presentazione al suo interno di ben cinque titoli a firma del Cardinale Gianfranco Ravasi (n. 1942) - *O Grande Encontro, Entre Deus e a sua criatura* (2015), *Onde Estás, Senhor?, Símbolos do espaço na Bíblia* (2014), *Quem És Tu, Senhor?, Encontros e desencontros com o Homem que mudou a História* (2013); *O que É o Homem? Sentimentos e laços humanos na Bíblia* (2012); *O Átrio dos Gentios, Crentes e não-crentes perante o mundo de hoje* (2012) - che oltre a essere teologo, biblista italiano ed ebraista è, dal 2007, presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra e del Consiglio di Coordinamento fra Accademie Pontificie. Sarà per la sua

La scelta della casa editrice Paulinas, da parte di Tolentino Mendonça, per l'edizione della sua opera di carattere teologico e spirituale, ha garantito la pubblicazione e distribuzione internazionale dei titoli tolentiniani ivi presentati: *O tesouro escondido* è stato pubblicato in Germania, Italia, Brasile, Spagna, Repubblica Ceca, America Latina e paesi anglofili (Stati Uniti, Inghilterra, Irlanda, Australia); *Pai-nosso que estais na terra*, oltre a quelli, nei paesi di lingua francesi e nell'Indonesia, così come Nenhum caminho será longo; *A Mistica do Instante* e *A Leitura Infinita in Italia e Brasile*; *O Hipopótamo de Deus* in Italia.

32. Copertine di due delle edizioni portoghesi e della edizione italiana di *O tesouro escondido*.

O Tesouro escondido, Para uma arte da procura interior è il titolo che apre la collana "Poéticas do viver crente" e costituisce un altro caso spettacolare di successo di incassi: esaurito il giorno dopo la sua presentazione[404] - è arrivato ora all'ottava edizione ed è stato pubblicato in diversi paesi all'estero, tra cui l'Italia. Tolentino è ormai una figura pubblica che trascina le folle (Si vedano, ad esempio, gli innumerevoli riferimenti che troviamo su di lui nella cosiddetta "blogosfera")[405] .

Il libro riunisce una serie di saggi sulla fede e sul cammino silenzioso e solitario della spiritualità, in un tempo in cui fede e spiritualità sono tanto messi in causa. Leggendo questo come un "libro guerriero", in un interessante articolo dal titolo "Deus e a máfia do cinismo" - nella sua rubrica ("A tempo e a desmodo") nel prestigioso giornale *Expresso* - Henrique Raposo, che, su invito di Tolentino, aveva presentato il libro, ne parla il 17 febbraio 2011:

indicazione che José Tolentino Mendonça diventerà nel novembre del 2012 consultore del *Pontificium consilium de cultura*.

[404] Cf. http://www.snpcultura.org/vol_o_tesouro_escondido.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

> O autor empunha um sorriso e não uma espada, mas não deixa de ser um guerreiro. É um monge guerreiro, à moda antiga. Apesar da sua doçura, apesar da ideologia tolentina (a amizade, a concórdia, o trazer para junto de si quem pensa de forma diferente), Tolentino Mendonça está em guerra com o tempo que vivemos, está em guerra com aquela cultura pós-moderninha que se tornou hegemónica. E logo no primeiro texto deste livro encontramos uma descrição perfeita desta cultura pós-moderninha: é a cultura das "cascas de cebola". É uma cultura sem um centro vital, que recusa a existência de uma substância sólida no seu centro, e que diz que apenas existem interpretações, pontos de vista, opiniões, emoções. (...)
> Num livro anterior, O Hipopótamo de Deus, a linguagem era de Atenas; neste O Tesouro Escondido, o autor fala-nos com a linguagem de Jerusalém. Mas a mensagem é a mesma: o "cristianismo não é o parque jurássico", é algo vivo que tem uma mensagem permanente a dar em todos os momentos históricos. E, neste momento histórico, aquilo que mais preocupa Tolentino Mendonça é esta cultura pós-moderninha que pode ser dividida em duas grandes faces: o cinismo e o individualismo extremo.[406]

Di nuovo il presidente del Centro Nacional de Cultura, Guilherme d'Oliveira Martins, prende la parola per riflettere su questa scrittura alla luce della celebre parabola di San Matteo, (13, 44-46), secondo la quale il Cielo è come un tesoro nascosto in un campo:

> Procurar perceber quem somos, compreendendo-nos, exige capacidade de dar e receber, entendimento que leva a tirar consequências do largo caminho para a condição humana, entre a solidão e a companhia, entre o silêncio e o barulho, entre ser e não ser (que Agostinho da Silva dizia contrapor-se, na nossa cultura, à alternativa de Hamlet, ser ou não ser). E se falo do dar e do receber, recordo que a arte de educar e de aprender exige sempre a ligação biunívoca do mestre e do aluno. José Tolentino Mendonça trata no livro de diversos temas, bem ilustrados nos respetivos títulos – a lâmpada de Deus não se apagou, acende a tua candeia, os velhos deveriam ser como os exploradores, Deus faz-me sorrir, a nossa vida é uma paisagem onde Deus se vê, mostra-nos o Pai reconciliar-se com a beleza, rezar até a impossibilidade de rezar, a pergunta do meio caminho, Emaús laboratório da fé pascal, mais do que viajantes, peregrinos, e o «Magnificat» é talvez o mais belo poema... Através deste roteiro é a vida interior que é procurada com argumentos persistentes e acessíveis.
> O tema da beleza e do bem tem uma especial atenção. Invoca-se a afirmação ou o verdadeiro repto de Bento XVI no Centro Cultural de Belém: «Fazei coisas belas, mas sobretudo fazei das vossas vidas lugares de beleza». O tema é tudo menos fácil, uma vez que está longe de ser acessível, para além de considerações simplificadas. Não é paradoxal a relação entre Jesus Cristo e a beleza? No entanto, apesar dessa contradição conduz-nos à compreensão de que «beleza é verdade e verdade é beleza». No entanto, temos de entender que «em Cristo sofredor também se aprende que a beleza da verdade acolhe igualmente a ofensa, a dor e mesmo o

[406] «L'autore prende in mano un sorriso e non una spada, ma non smette di essere un guerriero. È un monaco guerriero, come nell'antichità. Nonostante la sua dolcezza, nonostante l'ideologia tolentiniana (l'amicizia, la concordia, il portare vicino a sé chi la pensa di forma diversa), Tolentino Mendonça è in guerra con il tempo che viviamo, è in guerra con quella cultura "*post-modernuncola"* che è diventata egemonica. E subito nel primo testo di questo libro troviamo una descrizione perfetta di questa cultura "*post-modernuncola"*: è la cultura delle "bucce di cipolla". È una cultura senza un centro vitale, che rifiuta l'esistenza di una sostanza solida nel suo centro, e che dice che esistono soltanto interpretazioni, punti di vista, opinioni, emozioni. (...) In un libro precedente, *O Hipopótamo de Deus*, il linguaggio era di Atene; in questo, *O Tesouro Escondido*, l'autore ci parla con il linguaggio di Gerusalemme. Ma il messaggio è lo stesso: il "cristianesimo non è il parco giurassico", è qualcosa di vivo che ha un messaggio permanente da regalare in ogni momento storico. E, in questo momento storico, quello che più preoccupa Tolentino Mendonça è questa cultura *post-modernina* che può essere divisa in due grandi lati: il cinismo e l'individualismo estremo.» H. Raposo, *Deus e a máfia do cinismo*, "Expresso", 17 febbraio 2015.

> sombrio mistério da morte, e que ela só pode ser encontrada quando se aceita o sofrimento, não quando se procura ignorá-lo» (como diz o Papa). [407]

La quinta edizione rivista ed aumentata di *O tesouro escondido*, che esce nel 2011 in simultanea con la traduzione e pubblicazione in Italia[408], ha la prefazione del Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, Cardinale Gianfranco Ravasi. Dal titolo "O fio resplandecente da beleza", è un testo che analizza profondamente l'opera tolentiniana, partendo dal concetto di ricerca - quello che è espresso anche nel sottotitolo del libro - e considerando la bellezza il suo veicolo più felice, dato che non è soltanto un estetismo ma "una ferita aperta che ci spinge a quella ricerca da dove partiamo, inquietando e miscelando la nostra sonnolenza: è la breccia che si apre verso l'infinito". Inizia con queste belle parole nei confronti del poeta:

> Quando Deus concedeu fé a José Tolentino Mendonça, sacerdote, teólogo e poeta português, concedeu-lhe também a capacidade de cantá-la. Não se estranhe, portanto, que estas páginas sejam um límpido testemunho da fé e da poesia fortemente entrelaçadas. De facto, elas confiam-se às iridescências das imagens, ao frémito das palavras escolhidas e exatas, à frescura do estilo, à força da poesia. Porém, haurem e inspiram-se na nascente da Bíblia, na raiz da fé, como que remontando ao Além e ao divino que é sempre Outro. O próprio título refere-se a uma das 35 parábolas de Jesus, a do tesouro escondido no campo (Mateus 13,44). Contudo, é no subtítulo que descobrimos o fio condutor mais robusto deste livro: «Para uma arte da procura interior.»[409]

[407] «Cercare di capire chi siamo, comprenderci, esige la capacità di dare e di ricevere, pensiero che porta alle conseguenze del largo cammino per la condizione umana, tra solitudine e compagnia, tra il silenzio e il rumore, tra essere e non essere (che Agostinho da Silva diceva contrapporsi, nella nostra cultura, all'alternativa di Hamlet, essere o non essere). E se parlo del dare e del ricevere, ricordo che l'arte di educare e di imparare esige sempre un legame biunivoco del maestro e dell'allievo. José Tolentino Mendonça tratta nel libro di diversi temi, ben illustrati nei rispettivi titoli - il lume di Dio non si è spento; accendi il tuo lume; i vecchi dovrebbero essere come gli esploratori; Dio mi fa sorridere; la nostra vita è un paesaggio dove Dio si vede; facci vedere il Padre riconciliarsi con la bellezza; pregare fino all'impossibilità di pregare; la domanda del mezzo del cammino; Emaus laboratorio della fede pasquale; più che viaggiatori, pellegrini e il "Magnificat" è forse il più bel poema... Attraverso questa mappa è la vita interiore ad essere cercata con argomenti persistenti ed accessibili. Il tema della bellezza e del bene merita una speciale attenzione. Si evoca l'affermazione o la vera sfida di Benedetto XVI nel Centro Culturale di Belém: «Fate cose belle, ma sopratutto fate delle vostre vite luoghi della bellezza». Il tema è tutto tranne che facile, giacché è lontano da essere accessibile, oltre a considerazioni semplificate. Non è paradossale il rapporto tra Gesù Cristo e la bellezza? Tuttavia, anche con questa contraddizione siamo condotti a capire che "bellezza è verità e verità è bellezza". Tuttavia dobbiamo capire che "in Cristo sofferente si impara anche che la bellezza della verità accoglie ugualmente l'offesa, il dolore e anche l'ombroso mistero della morte, e che essa può essere trovata soltanto quando si accetta la sofferenza, non quando si cerca di ignorarla" (come dice il Papa).» In http://www.cnc.pt/artigo/1723 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[408] Inserita nella collana "Spiritualità del quotidiano", nella traduzione di Manuele Masini, è pubblicato nel 2011 già con la prefazione di Gianfranco Ravasi, con le Paoline Editoriale Libri (Milano).

[409] «A José Tolentino Mendonça, sacerdote, teologo e poeta portoghese, Dio donandogli la fede, gli ha contemporaneamente offerto la capacità di cantarla. Fede e poesia intrecciate insieme, dunque. E queste pagine ne sono una limpida testimonianza. Esse, infatti, si affidano alle iridescenze delle immagini, al fremito delle parole importanti e incisive, alla freschezza del dettato, alla potenza della poesia. Ma attingono alla sorgente della Bibbia, alla radice della fede, risalendo all'Oltre e all'Altro divino. Il titolo, infatti, rimanda a una delle trentacinque parabole di Gesù, quella del tesoro nascosto nel campo (Mt 13, 44-46). È nel sottotitolo, però, che scopriamo il filo conduttore più robusto dell'intero volume: "Per una ricerca interiore"». G. Ravasi, *O fio resplandecente da beleza*, in J.T. Mendonça, *Il tesoro nascosto*, Milano, Paoline, 2011, p. 7.

33. Copertine di due delle edizioni portoghesi e della edizione italiana di *Pai Nossa que estais na Terra*.

Pai-Nosso que estais na Terra, dal sottotitolo *O Pai-nosso aberto a crentes e a não-crentes,* arrivato alla nona edizione, rivista ed aumentata con ridefinizione grafica, è stato pubblicato in Italia nella collana "Sequela oggi", nell'agosto del 2013, dalle Edizioni Qiqajon - Comunità di Bose, con il titolo Padre nostro che sei in terra, Per credenti e non credenti. Nella prefazione, Enzo Bianchi (n.1943) saggista e monaco laico, fondatore e priore della Comunità monastica di Bose, scrive:

> Con questo libro l'autore affronta una sfida coraggiosa e difficile: rivolgersi a credenti ma anche a non credenti con le parole del Padre nostro, la preghiera cristiana per eccellenza, quella che Tertulliano chiamava 'compendio dell'intero Vangelo'. L'autore coglie nel Padre nostro una luce per l'umano in quanto tale, una traccia per il cammino dell'uomo in quanto uomo, ancor prima delle sue credenze e delle sue appartenenze confessionali.
> L'idea che rende possibile una simile impresa è che questa preghiera esprima l'umanità dell'uomo, sicché ogni essere umano può trovarsi rappresentato nel Padre nostro... La parola poetica, quella parola che sola riesce a sostenere il peso dell'essere, è ciò che meglio può fare eco alle parole semplici e inesauribili del Padre nostro.[410]

In questo volume, José Tolentino Mendonça si avvale non solo delle sue conoscenze del testo biblico, ma anche di una chiave letteraria ed antropologica, per indicare nuove strade di lettura spirituale della preghiera fondamentale del Cristianesimo[411]. Il critico letterario Pedro Mexia, che ha

[410] E. Bianchi, *Prefazione*, in J.T. Mendonça, *Padre nostro che sei in terra*, Magnano (BI), Edizioni Qiqajon / Comunità di Bose, 2013, p. 5.

[411] «"Sobre Deus e o caminho espiritual, faz-nos bem, a nós crentes, escutar os não-crentes", porque os cristãos correm o risco de "facilitar, de dar por adquirido, de reproduzir acriticamente", escreve o diretor do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura no livro integrado na coleção "Poéticas do Viver Crente", dirigida pelo próprio. "É espiritualmente desastrosa a ideia que se espalhou na visão corrente da existência cristã, segundo a qual, quando pecamos, Deus se afasta de nós", frisa o poeta, acrescentando que a vida "deixa de explicar-se como uma marcha do nascimento para a morte, para efetivar-se na imagem de um incessante renascer". O padre José Tolentino Mendonça sublinha a simultânea cercania e distanciamento entre Deus e o ser humano: a intimidade estimula a relação, a lonjura afirma que o conhecimento pede sempre mais relação e revelação. O "impasse" existencial entre "fogo e cinza, desamparo e presença" revela ao mesmo tempo a "medida da distância" e "o imprevisto da proximidade", escreve o sacerdote no volume que tem por subtítulo "O Pai-Nosso aberto a crentes e não crentes".» ("Su Dio e il cammino spirituale, fa bene a noi credenti ascoltare i non credenti" perché i cristiani corrono il rischio di "facilitare, considerare scontato, riprodurre acriticamente", scrive il direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura nel libro integrato nella collana "Poéticas do Viver Crente",

presentato il volume[412] a Lisbona, il 16 dicembre 2011, ha dichiarato che questo «è come uno di quei libri di viaggio su posti dove siamo andati tante volte, ma che parlano di cose che non abbiamo mai visto.»[413]

Anche il presidente del Centro Nacional de Cultura, Guilherme d'Oliveira Martins, ne parla lungamente nella sezione settimanale "A vida dos livros", sul sito del CNC nel dicembre del 2011:

> «Pai-Nosso que Estais na Terra» de José Tolentino Mendonça (Paulinas, 2011) é, segundo o subtítulo da obra, «o Pai-nosso aberto a crentes e a não-crentes» e José Mattoso afirma que essa abertura constitui uma característica singularíssima desta obra: «há milhares de comentários ao Pai-nosso, a única oração que Jesus nos ensinou. Não conheço nenhum ao nosso Pai que está na Terra». É por aí que o escritor faz do seu comentário um diálogo aberto a todos. Nesse sentido, este é um livro para este tempo, uma vez que procura sinais de esperança num momento de grande dúvida e incerteza.[414]

La pubblicazione del libro in Italia ha anche giustificato l'invito di Gabriella Caramore a Tolentino per partecipare al programma "Uomini e Profeti" che è andato in onda sulla Radio Rai3.[415]

I.XV.IV New York

Nell'intervista concessa a Catarina Carvalho per la rivista del *Diário de Notícias*[416], José Tolentino ha una parola di speranza per quanto riguarda la crisi che il Portogallo vive in quel momento

diretta da lui stesso. "È spiritualmente disastrosa l'idea che si è diffusa nella visione corrente dell'esistenza cristiana, secondo la quale, quando pecchiamo, Dio si allontana da noi", sottolinea il poeta, aggiungendo che la vita "smette di essere spiegata come una marcia dalla nascita verso la morte, e diventa effettiva nell'immagine di un incessante rinascere". Padre Tolentino Mendonça sottolinea la simultanea vicinanza e allontanamento tra Dio e l'essere umano: l'intimità stimola il rapporto, la distanza afferma che la conoscenza chiede sempre più rapporto e rivelazione. "L'impasse" esistenziale tra "fuoco e cenere, abbandono e presenza" rivela allo stesso tempo la "misura della distanza" e "L'imprevisto della vicinanza", scrive il sacerdote nel volume che ha come sottotitolo "Il Padre-Nostro aperto a credenti e non credenti"). R. J. Martins, "Ecclesia", 03 ottobre 2011, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/espiritualidade-painosso-que-estais-na-terra-e-o-novo-livro-do-padre-jose-tolentino-mendonca/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[412] Video in https://vimeo.com/33875185 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[413] Riportato da Aura Miguel, "Pai-Nosso que estais na terra", 17.12.2011 in http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=29&did=43144 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[414] «"Pai-Nosso que Estais na Terra" di José Tolentino Mendonça (Paulinas, 2011) è, secondo il sottotitolo dell'opera, "o Pai-nosso aberto a crentes e a não-crentes"; José Mattoso afferma che tale apertura costituisce una caratteristica singolarissima di quest'opera: «ci sono migliaia di commenti al Padre-Nostro, l'unica preghiera che Gesù ci ha insegnato. Non conosco nessun commento al nostro Padre che è in terra". È attraverso questa strada che lo scrittore fa del suo commento un dialogo aperto a tutti. In questo senso, questo è un libro per il tempo presente, giacché cerca segnali di speranza in un momento di grande dubbio ed incertezza.» In http://e-cultura.sapo.pt/Artigo.aspx?ID=330 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[415] Cf http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-3265acdf-7ed5-407f-82d6-c6646975a330.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[416] C. Carvalho, *art.cit.*

storico, e parla naturalmente anche del suo soggiorno newyorchese e della solitudine che la città gli offre:

> *Está em Nova Iorque, a fazer uma investigação sobre religião e espaço público na New York University. Vive e trabalha junto de Washington Square... consegue-se descortinar Deus numa cidade destas?*
> - Sim. As cidades são constituídas por redes de relações, por pessoas e as suas histórias individuais... E nessas histórias há Deus.
> *O que é que gosta de fazer em Nova Iorque?*
> - Antes de mais, trabalho. E ando muito a pé. Dizia São Francisco de Assis que andar a pé é uma forma de orar. É também a minha forma de oração.[417]

Per un poeta che ama e canta nei suoi componimenti il silenzio, come si trova a vivere in una città come New York?, gli domanda in un'altra intervista la giornalista Rita Garcia:

> Vivia em Greenwich Village e aí é tudo muito mais calmo. Junto ao rio há fins de tarde silenciosos, no próprio Central Park... Vi algumas óperas extraordinárias e não senti o chamamento da Broadway. [418]

Il poeta ha trascorso l'anno accademico 2011-2012 a studiare presso la New York University[419], un'istituzione privata di grande prestigio, fondata nel 1831, come "Straus Fellow", integrando una gruppo di ricercatori sul tema della "Religione e spazio pubblico", essendosi dedicato in questo ambito allo studio delle Lettere di San Paolo ai Romani[420]. Sarà qui che concluderà la seconda pièce teatrale, *O estado do bosque*[421], e da questo stesso soggiorno a New York uscirà il libro di poesia *Estação central*, di cui scrive il critico letterario Pedro Mexia:

> Nova Iorque convém à poesia de José Tolentino Mendonça. Tendo vivido na cidade durante o último ano, Tolentino encontra nessa paisagem múltiplos lugares onde o sagrado e profano se cruzam, se tocam, se interrogam. Esta é a mais paradoxal das coletâneas do poeta, porque a questão central da

[417] «*Abita a New York per fare una ricerca sulla religione e lo spazio pubblico, nella New York University. Vive e lavora vicino a Washington Square... Si riesce a trovare Dio in una città così?* - Si. Le città sono costituite da reti di relazioni, da persone e dalle loro storie individuali... E in queste storie esiste Dio. *Cosa le piace fare a New York?* - Prima di tutto, lavoro. E cammino molto a piedi. Diceva San Francesco di Assisi che camminare è una forma di pregare. È anche la mia forma di preghiera.» *Idem, ibidem.*

[418] «Abitavo al Greenwich Village e lì è tutto molto più tranquillo. Vicino al fiume ci sono tramonti silenziosi, perfino a Central Park... Ho visto alcune opere straordinarie e non ho sentito l'appello della Broadway.» R. Garcia, *José Tolentino Mendonça: «Vi matar uma pessoa»*, "Sábado", 13 ottobre 2014.

[419] Cf. Tolentino Mendonça investiga em Nova Iorque. Padre e poeta escreverá um livro sobre 'religião e espaço público', *Diário de Notícias* (edizione Madeira), 19 settembre 2011.

[420] «Em Nova Iorque trabalhei um ano sobre a carta de S. Paulo aos romanos (que estou também a traduzir para uma nova tradução da Bíblia que se está a fazer). Esse texto, que é um dos grandes textos cristãos, um texto identitário por excelência, só nesta idade, a meio da vida, poderia perceber a sua centralidade.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[421] In R. Silva Freire, *art.cit.*: «*Os nomes das personagens não são portugueses. Foi escrita em Nova Iorque?* - Comecei cá, acabei lá. são nomes que apontam outras geografias, tem a ver com uma língua nova na qual habitamos. *Em Estação Central também se sentem os ecos nova-iorquinos. A geografia condiciona-lhe a escrita?* É um ponto de diálogo. A minha escrita é ancorada na existência, na realidade que vivo, no mundo que me cerca.»

"santidade" aparece muito associada ao "lodo". A geografia nova-iorquina invade os poemas, Greenwich Village, os parques, o rio Hudson, ou o Chelsea Hotel, convocado como "a última morada de Deus" ("última" talvez no sentido de "mais improvável").
Toda a estratégia desta poesia consiste em apresentar a "terra desolada" como terra prometida, a "noche oscura" como luz do mundo. […] os poemas assemelham-se por vezes a salmos ou hinos, mas com referências contemporâneas, ao cinema de Panahi e às canções de Bonnie "Prince" Billy. Existem em estado de contradição, e tanto defendem que a sabedoria consiste em "nada omitir", como se baseiam em omissões e elisões.[422]

[422] «New York è lo scenario ideale per la poesia di José Tolentino Mendonça. In un anno trascorso nella Grande Mela, egli ha potuto individuare una vasta gamma di luoghi in cui il sacro e il profano si incontrano, comunicano, si pongono vicendevoli domande. Siamo di fronte al libro più paradossale del poeta, in cui la santità divina – punto focale dell'opera – appare consustanziale all'abiezione umana. Il paesaggio newyorkese pervade le poesie, dal Greenwich Village ai parchi al fiume Hudson, fino al Chelsea Hotel, ribattezzato "l'ultima dimora di Dio" (ove forse l'aggettivo "ultima" assume la valenza di "più improbabile"). Il piano poetico di questa raccolta consiste nel rappresentare la "terra desolada" come terra promessa, la "noche oscura" come luce del mondo. […] I testi presentano un tono tra il salmodico e l'apologetico, ma sempre con riferimenti al mondo contemporaneo, al cinema di Panahi e alle canzoni di Bonnie "Prince" Billy. Ruotano attorno a un principio in sé contraddittorio, al tempo stesso sostenendo che la sapienza si fonda nel "nada omitir" e caratterizzandosi per omissioni ed elisioni» riportato in http://www.wook.pt/ficha/estacao-central/a/id/14039098 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

I.XVI Benedetto XVI e pubblicazioni di carattere religioso

I.XVI.I Incontri con Benedetto XVI

In un articolo dal titolo "Papa renova amizade com o mundo da arte"[423] il giornalista António Marujo fa riferimento all'incontro promosso da Benedetto XVI, il 21 novembre del 2009, nello scenario della Cappella Sistina. 260 artisti[424] - tra pittori e scultori, architetti, musicisti, gente del cinema, del teatro, della danza, della fotografia – tra i quali José Tolentino Mendonça.

La Chiesa si è dimenticata dell'arte contemporanea[425], dice con un'autocritica il Pontefice, e chiede agli artisti di non aver paura di dialogare con i credenti, garantendo il desiderio della Chiesa di "ristabilire l'amicizia con gli artisti". La fede nulla toglie al genio artistico, anzi lo esalta e lo alimenta, ha aggiunto il Papa, e ha sollecitato gli artisti a rifiutare la "propaganda" e a trasmettere la vera bellezza dell'arte. Il discorso del Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, Gianfranco Ravasi (alla cui iniziativa si doveva l'incontro) è così commentato da José Tolentino Mendonça:

> O poeta José Tolentino Mendonça, um dos convidados presentes, resumiu ao PÚBLICO a forma como leu o discurso de Ravasi: "Ele criticou alguma arte contemporânea auto-referenciada e fechada nos seus próprios limites, mas disse também que a Igreja deixou de lado a questão estética e tem repetido acriticamente modelos do passado e não tem construído uma estética moderna e contemporânea."
> Nesse sentido, o encontro constitui um marco no relançamento do diálogo entre a Igreja e a arte, diz Tolentino Mendonça (o realizador Manoel de Oliveira também foi convidado, mas não pôde deslocar-se a Roma). (...)
> Tolentino Mendonça, também diretor do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, da Igreja Católica, disse que a iniciativa do Papa deverá ter consequências em Portugal: "É uma oportunidade de sensibilização muito grande à Igreja para o lugar que a beleza ocupa e para transportar um clima de maior exigência. Em Portugal também é necessário o relançamento do diálogo."[426]

[423] A. Marujo, *Papa renova amizade com o mundo da arte*, "Público", 22 novembre 2009.
[424] Lista completa e fotografie in http://www.cultura.va/content/cultura/en/eventi/vaticano/incontro-artisti.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[425] Discorso riportato in http://www.snpcultura.org/pcm_bento_xvi_artistas_1.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[426] «Il poeta José Tolentino Mendonça, uno degli invitati presenti, ha riassunto per *Público* il modo come ha interpretato il discorso di Ravasi: "Lui ha criticato una certa arte contemporanea auto-referenziale e chiusa nei suoi stessi limiti, ma ha detto anche che la Chiesa ha messo da parte la questione estetica e ha ripetuto acriticamente modelli del passato, non avendo costruito una estetica moderna e contemporanea." In tale senso, l'incontro costituisce una pietra miliare nel rilancio del dialogo tra la Chiesa e l'arte, dice Tolentino Mendonça (il regista Manoel de Oliveira è stato anche invitato, ma non è potuto dirigersi a Roma). (...) Tolentino Mendonça, che è anche direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura della Chiesa cattolica, ha detto che l'iniziativa del Papa dovrà avere conseguenze in Portogallo: "È una opportunità di sensibilizzazione molto grande per la Chiesa riguardo al luogo che la bellezza occupa e per creare un clima di più grande esigenza. In Portogallo è anche necessario riattivare il dialogo.» A. Marujo, *Papa renova* cit.

L'8 maggio 2010, *l'Osservatore Romano* - il quotidiano ufficiale della Curia Vaticana - pubblica l'articolo "Il Portogallo si prepara a ricevere il Papa"[427]. La visita di Benedetto XVI in Portogallo "essenzialmente come pellegrino di Fatima" è stata un'occasione d'oro per la Chiesa portoghese di riavvicinarsi in vari modi ai credenti. La visita apostolica è stata considerata in generale un successo. Svoltasi tra l'11 e il 14 maggio 2010 - il motivo ufficiale è la celebrazione il 10º anniversario della beatificazione dei pastorelli testimoni di Fatima, Jacinta e Francisco Marto -, essa vede il Pontefice impegnato in vari altri incontri, ad esempio quello con il mondo dell'arte e della cultura.

Il 12 maggio Benedetto XVI incontra le personalità del mondo della cultura nel Centro Cultural de Belém, spazio iconico della cultura portoghese, inaugurato nel 1993, che ha dato vita nel tempo a importanti programmi di musica, arti teatrali, fotografia e conferenze, ed ha anche creato due poli museali.[428] Nel grande auditorio del CCB, 1300 persone e sul palcoscenico, insieme all'ultracentenario regista portoghese Manoel de Oliveira (che rappresentando gli artisti portoghesi ha fatto un discorso dal titolo "Religião e Arte"[429]) c'era Tolentino.

Nel suo discorso in un portoghese dal lieve accento brasiliano[430], Benedetto XVI ringrazia le autorità e in particolare l'allora Vescovo di Porto, Don Manuel Clemente, attuale Cardinale Patriarca di Lisbona, che era simultaneamente presidente della "Commissione episcopale della cultura, beni culturali e comunicazione sociale" - da cui dipende il Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, di cui José Tolentino Mendonça era direttore[431]. Dopo varie considerazioni teologiche e storiche sul ruolo dell'arte nella vita spirituale e nella vita portoghese, il Pontefice, ricordando il suo incontro con gli artisti del 21 novembre, dice:

> Esta é uma hora que reclama o melhor das nossas forças, audácia profética, capacidade renovada de «novos mundos ao mundo ir mostrando», como diria o vosso Poeta nacional (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, II, 45). Vós, obreiros da cultura em todas as suas formas, fazedores do pensamento e da opinião, «tendes, graças ao vosso talento, a possibilidade de falar ao coração da humanidade, de tocar a sensibilidade individual e coletiva, de suscitar sonhos e esperanças, de ampliar os horizontes do conhecimento e do empenho humano. […] E não

[427] *Il Portogallo si prepara a ricevere il Papa*, "l'Osservatore Romano", 08 maggio 2010, in http://www.osservatoreromano.va/it/news/santita-ed-evangelizzazione-sulla-rotta-del-vatica (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[428] La visita papale ha proseguito con la tappa al santuario di Fátima dove ha presieduto ad una messa celebrativa del 93º anniversario delle apparizioni mariane, il 13 maggio, avendo dopo incontrato le organizzazioni della Pastorale Sociale e i Vescovi. Il giorno dopo ha visitato Porto e da lì è ritornato in Vaticano.

[429] Benedetto XVI lo ho ringraziato in modo particolare con queste parole: «(...) o cineasta Manoel de Oliveira, de veneranda idade e carreira, a quem saúdo com admiração e afeto juntamente com vivo reconhecimento pelas palavras que me dirigiu, deixando transparecer ânsias e disposições da alma portuguesa no meio das turbulências da sociedade actual (...)». Cf. http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100512_incontro-cultura.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[430] *Ibidem.*

[431] Video dell'incontro a Belém tra il pontefice e il mondo della cultura in http://www.snpcultura.org/pcm_bento_xvi_encontro_mundo_cultura_videogaleria.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

> tenhais medo de vos confrontar com a fonte primeira e última da beleza, de dialogar com os crentes, com quem, como vós, se sente peregrino no mundo e na história rumo à Beleza infinita».[432]

Per concludere poi, con quello che è diventato il motto della sua visita:

> Caros amigos, a Igreja sente como sua missão prioritária, na cultura atual, manter desperta a busca da verdade e, consequentemente, de Deus; levar as pessoas a olharem para além das coisas penúltimas e porem-se à procura das últimas. Convido-vos a aprofundar o conhecimento de Deus tal como Ele Se revelou em Jesus Cristo para a nossa total realização. Fazei coisas belas, mas sobretudo tornai as vossas vidas lugares de beleza. Interceda por vós Santa Maria de Belém, venerada há séculos pelos navegadores do oceano e hoje pelos navegantes do Bem, da Verdade e da Beleza.[433]

34. Benedetto XVI tra il Cardinale Patriarca di Lisbona, Tolentino e il regista Manoel de Oliveira. Centro Cultural de Belém, Lisbona, 12 maggio 2010.

Il 13 maggio, l'inviato di Avvenire a Lisbona, Luigi Geninazzi, pubblica un'intervista a José Tolentino Mendonça:

[432] «Questo è un momento che richiede il meglio delle nostre forze, audacia profetica, capacità rinnovata di "nuovi mondi al mondo far vedere", come direbbe il vostro Poeta nazionale (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, II, 45). Voi, lavoratori della cultura in tutte le sue forme, fabbricanti del pensiero e dell'opinione, "avete, grazie al vostro talento, la possibilità di parlare al cuore dell'umanità, di toccare la sensibilità individuale e collettiva, di suscitare sogni e speranze, di ampliare gli orizzonti della conoscenza e dell'impegno umano. (...) E non avete paura di confrontarvi con la sorgente prima e ultima della bellezza, di dialogare con i credenti, con chi, come voi, si sente pellegrino nel mondo e nella storia verso la Bellezza infinita".» in http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100512_incontro-cultura.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[433] «Cari amici, la Chiesa sente come sua missione prioritaria, nella cultura attuale, mantenere sveglia la ricerca della verità e, di conseguenza, di Dio; portare le persone a guardare oltre le cose penultime e metterle alla ricerca delle ultime. Vi invito ad approfondire la conoscenza di Dio tale come Lui Si è rivelato in Gesù Cristo per la nostra totale realizzazione. Fate cose belle, ma soprattutto fate delle vostre vite luoghi di bellezza. Interceda per voi Santa Maria di Betlemme, venerata da secoli dai navigatori dell'oceano e oggi dai navigatori del Bene, della Verità e della Bellezza.» *Ibidem.*

> «È stata una grande lezione di saggezza», quella che in portoghese si definisce *sabedoria* ed implica il cuore oltre che la mente. Commenta così il discorso del Papa al Centro Culturale di Belém, Padre José Tolentino Mendonça, teologo, scrittore e poeta, tra i più noti in terra lusitana. Quarantacinque anni, docente all'Università Cattolica di Lisbona e responsabile della Pastorale per la Cultura della Conferenza Episcopale Portoghese, Padre Tolentino era in prima fila tra gli intellettuali che ieri mattina hanno ascoltato le parole di Benedetto XVI. «Un momento importante su cui c'era una grande aspettativa – ci dice – anche perché di tutta la visita papale è l'unico incontro aperto alle altre confessioni religiose ed anche ai non credenti. E tutti ne sono rimasti davvero soddisfatti».[434]

Cercando di chiarire l'importanza che Benedetto XVI conferisce al mondo della cultura - già espresso nell'incontro del 21 novembre 2009[435] - Tolentino aggiunge:

> Ha uno scopo molto evidente ed è quello di valorizzare il ruolo degli intellettuali, anche nella Chiesa. Ma la cosa più interessante è che lo fa in modo non intellettualistico. In questo senso, noto una profonda continuità tra l'incontro con gli artisti nella Cappella Sistina e quello al Centro Culturale di Belém. A novembre aveva posto una domanda fondamentale: cosa può ridare entusiasmo e fiducia se non la Bellezza? Quella con la maiuscola, perché la bellezza senza trascendenza diventa pura mercanzia, oggetto di consumo. Qui a Lisbona ha parlato della crisi della verità ma in fondo è la stessa cosa perché, come diceva Platone, la bellezza è lo splendore della verità. È consolante che la Chiesa, nella sua persona più autorevole, si faccia portatrice di questo messaggio.[436]

Per solennizzare il 60° anniversario dell'ordinazione sacerdotale di Benedetto XVI (9 giugno 2011), il Pontificio Consiglio della Cultura ha promosso l'iniziativa di inaugurare, sulla scia dell'incontro del Pontefice con gli Artisti nella Cappella Sistina, il 4 luglio 2011 in Vaticano, nell'atrio dell'Aula Paolo VI, la mostra "Lo splendore della verità, la bellezza della carità"[437]. Con la partecipazione di 60 artisti di valore e reputazione internazionale[438], appartenenti a diverse aree d'espressione, quali la pittura, scultura, architettura, fotografia, letteratura e poesia, musica, cinema e oreficeria.

Il poeta José Tolentino Mendonça è stato uno degli artisti invitati ed ha presentato personalmente un poema inedito per Benedetto XVI, dal titolo "O Mistério está todo na infância":

---

[434] L. Geniazzi, *Come l'emozionante tema di nuovo inizio*, "Avvenire", 13 maggio 2010. José Tolentino Mendonça fa riferimento a quello che più lo ha colpito nel discorso del Papa nel CCB: «Il modo con cui ha affrontato una delle questioni fondamentali della cultura, e cioè il rapporto con la verità. Lo ha fatto con il rigore intellettuale che tutto il mondo gli riconosce, ma anche con toni poetici e commoventi. Ci ha invitato a vivere bene, a non accontentarci di creare delle opere d'arte, ma di fare della nostra stessa vita un capolavoro. Quel suo appello finale, "Fate diventare le vostre vite luoghi di bellezza", può diventare lo slogan di un nuovo inizio per la cultura del mio Paese e più in generale dell'Europa.»

[435] Discorso in http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[436] L. Geniazzi, *art. cit.*

[437] Cf. https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2011/07/04/0419/01054.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[438] Elenco completo degli artisti in http://www.giulianogiuliani.it/new/index.php?option=com_content&view=article&id=10:lo-splendore-della-verita-la-bellezza-della-carita&catid=14&Itemid=133&showall=1&limitstart= (ultima visualizzazione 31.03.2015).

E, por fim, Deus regressa
carregado de intimidade e de imprevisto
já olhado de cima pelos séculos
humilde medida de um oral silêncio
que pensámos destinado a perder

Eis que Deus sobe a escada íngreme
mil vezes por nós repetida
e se detém à espera sem nenhuma impaciência
com a brandura de um cordeiro doente

Qual de nós dois é a sombra do outro?
Mesmo se piedade alguma conservar os mapas
desceremos quase a seguir
desmedidos e vazios
como o tronco de uma árvore

O mistério está todo na infância:
é preciso que o homem siga
o que há de mais luminoso
à maneira da criança futura[439]

35. Tolentino presenta il suo poema a Papa Benedetto XVI,
inaugurazione della mostra "Lo splendore della verità, la bellezza della carità", 4 luglio 2011, Vaticano.

Octavio Carmo riporta la notizia dell'incontro tra José Tolentino Mendonça e il Pontefice in un articolo pubblicato dalla agenzia Ecclesia:

> Tolentino Mendonça, diretor do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, e o Papa alemão conversaram durante alguns segundos, à imagem do que aconteceu com os artistas que integram esta mostra comemorativa, intitulada 'O esplendor da verdade, a beleza da caridade'.

[439] «E, finalmente, Dio ritorna / carico di intimità e d'imprevisto / i secoli ormai Lo osservano dall'alto / umile misura di un orale silenzio / che credevamo destinato alla sconfitta // Ecco che Dio sale la scala ripida / che abbiamo ripetuto mille volte / e si trattiene in attesa senza nessuna impazienza / con la dolcezza di un agnello malato // Di noi due, chi sarà l'ombra dell'altro? / Anche se nessuna pietà conserverà le mappe scenderemo quasi subito / smisurati e vuoti / come il tronco di un albero // Tutto il mistero risiede nell'infanzia: / è necessario che l'uomo segua / ciò che di più luminoso esiste / come fosse il fanciullo futuro», J.T. Menonça in AA.VV., *Lo splendore della verità - La bellezza della carità. Omaggio degli artisti a Benedetto XVI per il 60º di Sacerdozio*, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011.

> «Portugal saúda-o, Santidade», disse o sacerdote, que foi apresentado pelo cardeal Gianfranco Ravasi, presidente do Conselho Pontifício da Cultura (CPC), como um dos "maiores poetas portugueses".
> O Papa teceu um breve comentário sobre o poema ['Tutto il mistero risiede nell'infanzia', na tradução italiana de Manuele Masini], sublinhando a sua «excelência».[440]

L'evento ha avuto ampia risonanza in Portogallo, soprattutto nei mezzi di comunicazione cattolici[441] e riafferma José Tolentino Mendonça come una figura chiave della cultura cattolica in Portogallo. Interrogato da Anabela Mota Ribeiro sulla scelta del tema dell'infanzia per omaggiare il Pontefice, il poeta risponde così:

> Acredito muito na infância espiritual. Que é, no fundo, a construção de uma inocência. A inocência não é o estádio antes. Antes da vida, antes da cultura, antes das decisões fundamentais. A inocência é uma descoberta, é um caminho, é uma decisão. (...)
> Tem a ver com a possibilidade de permanecer com o espanto a vida inteira, e com uma simplicidade que nos desarma. Evidentemente, essa infância espiritual liga-se à infância biográfica. A infância interessa-me não como um território que deixei, e a que só em memória posso regressar, mas como projeto. Aquilo que Jesus diz no Evangelho: «Se não fordes como crianças, não entrareis no reino dos céus». Penso muitas vezes no que é ser uma criança.[442]

[440] «Tolentino Mendonça, direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, e il Papa tedesco hanno parlato per qualche secondo, come è successo con gli artisti che integrano questa mostra commemorativa, dal titolo "Lo splendore della verità, la bellezza della carità". "Il Portogallo La saluta, Santità" ha detto il sacerdote, che è stato presentato dal cardinale Gianfranco Ravasi, presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, come uno dei "più grandi poeti portoghesi". Il Papa ha fatto un breve commento sul poema ("Tutto il mistero risiede nell'infanzia", nella traduzione italiana di Manuele Masini), sottolineando la sua "eccellenza".» O. Carmo, *José Tolentino Mendonça apresentou poema a Bento XVI*, in http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_apresentou_poema_bento_xvi.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[441] Sul sito della Radio Renascença, *José Tolentino Mendonça convidado para aniversário de ordenação de Bento XVI* (22.06.2011) http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=29&did=13500 e *Padre Tolentino Mendonça dedica poema a Bento XVI* (1.7.2011) http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=29&did=14984. Sul sito dell'agenzia Ecclesia *Vaticano: Padre José Tolentino Mendonça participa com poema na homenagem dos artistas a Bento XVI* (28.06.2011) http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/vaticano/vaticano-padre-jose-tolentino-mendonca-participa-com-poema-na-homenagem-dos-artistas-a-bento-xvi/ e *Vaticano: Padre Tolentino Mendonça oferece poema ao Papa* (04.07.2011) http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/vaticano/vaticano-padre-tolentino-mendonca-oferece-poema-ao-papa/. Video dell'incontro su Youtube https://www.youtube.com/watch?v=hjYc79BQDw0 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[442] «Credo molto nell'infanzia spirituale. Che è, in fondo, la costruzione di un'innocenza. L'innocenza non è lo stato "del prima". Prima della vita, prima della cultura, prima delle decisioni fondamentali. L'innocenza è una scoperta, un cammino, una decisione. (...) Ha a che fare con la possibilità di rimanere con la meraviglia tutta la vita e con una semplicità che ci disarma. Evidentemente, tale infanzia spirituale si lega all'infanzia biografica. L'infanzia m'interessa non come un territorio che ho lasciato, e a cui solo con la memoria posso ritornare, ma come un progetto. Quello che Gesù dice nel Vangelo: "Se non sarete come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli". Penso molte volte in ciò che significa essere un bambino.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

I.XV.II Pontificio Consiglio della Cultura

Pochi mesi dopo essere stato presentato dal Cardinale Gianfranco Ravasi a Benedetto XVI come "uno dei più grandi poeti portoghesi", José Tolentino Mendonça diventa consultore del Pontificio Consiglio della Cultura, all'inizio di dicembre del 2011.

> A nomeação do atual diretor do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura foi feita sob proposta do cardeal italiano Gianfranco Ravasi, presidente do Conselho Pontifício da Cultura, organismo do Vaticano, acrescenta uma nota da Pastoral da Cultura. As nomeações para este conselho incluem ainda o arquiteto e engenheiro espanhol Santiago Calatrava, o compositor estoniano Arvo Pärt e o filósofo francês Jean-Luc Marion, discípulo de Jacques Derrida. De acordo com a nota da Pastoral, José Tolentino Mendonça diz que a nomeação para consultor reconhece trabalho desta entidade em Portugal.
> O poeta, autor de *Os dias contados* e *A estrada branca*, também biblista, que escreveu *As estratégias do desejo: um discurso bíblico sobre a sexualidade*, diz que recebeu a notícia "com alegria", na nota divulgada pela Pastoral portuguesa, uma vez que a nomeação "também é um reconhecimento por todo o trabalho que está realizado em Portugal há uma década e que vai ganhando uma expressão cada vez maior".
> O diretor do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura disse que encara a missão com "sentido de responsabilidade" e vontade "de estar disponível e ser útil para assessorar naquilo que for necessário", ainda segundo a mesma nota. [443]

In Portogallo si succedono le interviste in televisione[444] e alla radio ed è anche notizia nell'ambiente accademico[445] ed editoriale[446]. Anche in Italia l'iniziativa papale è salutata positivamente[447]. La sua funzione come consultore di questo Dicastero - la nomina è valida per cinque anni - non esige da Tolentino una presenza permanente a Roma, potendo continuare in Portogallo la

[443] «La nomina dell'attuale direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura è stata fatta dopo la proposta del cardinale italiano Gianfranco Ravasi, presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, organismo del Vaticano, aggiunge una nota della Pastorale della Cultura. Le nomine per questo Consiglio includono ancora l'architetto e ingegnere spagnolo Santiago Calatrava, il compositore estone Arvo Pärt e il filosofo francese Jean-Luc Marion, discepolo di Jacques Derrida. Secondo la nota della Pastorale, José Tolentino Mendonça ha detto la nomina come consultore riconosce il lavoro di questa entità in Portogallo. Il poeta, autore di *Os Dias Contados* e *A Estrada Branca*, anche biblista, che ha scritto *As estratégias do desejo: um discurso bíblico sobre a sexualidade*, ha riferito di aver ricevuto la notizia "con gioia", nella nota comunicata dalla Pastorale portoghese, giacché la nomina è "anche un riconoscimento per tutto il lavoro svolto in Portogallo da dieci anni e che guadagna un'espressione sempre più grande". Il direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura ha annotato che affronterà la missione con "senso di responsabilità" e voglia di "essere disponibile ed utile per contribuire in quello che sarà necessario", ancora nello stesso comunicato.» *Tolentino Mendonça consultor do Conselho Pontifício da Cultura*, "Diário de Notícias", 11 dicembre 2011.

[444] TVi: *Papa nomeia consultor padre José Tolentino Mendonça* (11.12.2011) http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/vaticano/papa-nomeia-consultor-padre-jose-tolentino-mendonca (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[445] Sito dell'Università Cattolica Portoghese: http://www.ft.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl_fac.asp?SSPAGEID=961&lang=1&artigoID=353 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[446] Sito della APEL - Associazione Portoghese di Scrittori e Libari: http://www.apel.pt/pageview.aspx?pageid=724&langid=1 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[447] Cf. http://www.paoline.org/pls/paoline/v3_s2ew_visualizzazione.mostra_paginat0?id_pagina=8630&limite_id_sezione=0&limite_id_sito=0&rifi=&rifp=&target=1 (utima visualizzazione 31.03.2015).

sua missione pastorale ed attività accademica, essendo consultato per lo studio di questioni specifiche, essendogli richiesto un parere individualmente oppure essendo convocato a riunioni[448]. Lo spiega in un'intervista a Catarina Carvalho:

> *Esteve em Roma, quando fez o doutoramento. O Vaticano atrai-o?*
> - Sou muito feliz com as coisas que faço, sinto-me realizado. A vida quotidiana atrai-me muito.
> *Acabou de ter um convite importante - para o Conselho da Cultura que funciona junto do papa. Um convite destes não é uma porta aberta para outros?*
> - Não, um convite destes é só um convite destes... Fico feliz por poder colaborar. É também um momento de aprendizagem.
> *Já tinha organizado a receção cultural ao papa Bento XVI, quando ele esteve em Portugal, e participou numa exposição em que lhe dedicou um poema. É importante, para si, como padre e como pessoa, ter conhecido o papa?*
> - É importante por aquilo que o papa é, pelo que representa, e não pela relação pessoal que ele possa ter comigo. Podemos todos colaborar uns com os outros, de muitas formas.
> *Foi muito surpreendente este convite para o Pontifício Conselho da Cultura do qual fazem parte o arquiteto Santiago Calatrava, o compositor Arvo Pärt e o filósofo francês Jean-Luc Marion, discípulo de Jacques Derrida?*
> - Tem havido uma colaboração com o Pontifício Conselho da Cultura a partir de Portugal, na Pastoral da Cultura ligada à Conferência Episcopal, da qual faço parte. Tem havido troca de experiências. Mas foi uma surpresa, o convite do cardeal Ravasi.
> *O que é que eles fazem exatamente?*
> - É um organismo da Santa Sé para promover o diálogo entre a fé e a cultura. Faz um desafio permanente à Igreja para ir ao encontro do mundo, para que o perceba melhor. Estiveram com um Pavilhão na Bienal de Veneza - em festivais de cinema, exposições de grande dimensão. Agora há um projeto muito interessante que se intitula «O Pátio dos Gentios» - uma cátedra de diálogo entre crentes e não crentes. Arrancou na UNESCO com grandes intelectuais europeus e vai passando de cidade em cidade, e esperemos, em breve, ter uma estação portuguesa.
> *E qual vai ser o seu papel?*
> - É fazer parte de um conselho que é chamado a acompanhar o trabalho do Pontifício Conselho. Ir sugerindo e avaliando.
> *Durante muito tempo não havia cultura sem religião católica...*
> - Exatamente. É uma realidade congénita, a ligação da fé e da cultura. E a cultura no Ocidente nasceu muito do impulso e da energia criativa da própria fé. Nos últimos séculos ou a Igreja se divorciou ou a cultura se autonomizou. Há um distanciamento e um silêncio. O trabalho de um artista é sempre um trabalho espiritual porque remete para a procura da verdade. A arte e a fé são matérias comuns, remetem para a procura, a interrogação e para a abertura radical ao outro. O próprio sentido de transcendência, mesmo que não explicitado, está sempre presente no trabalho do artista. Essa espécie de estaleiro da transcendência, de grande atelier da transcendência, é uma coisa que faz existir uma proximidade muito grande entre a fé e a arte.[449]

[448] Cf. http://www.cultura.va/content/cultura/it/organico/consultori.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[449] «*È stato a Roma quando ha fatto il dottorato. Il Vaticano lo attrae?* - Sono molto felice per le cose che faccio, mi sento realizzato. La vita quotidiana mi piace molto. *Ha appena avuto un invito importante - per il Consiglio della Cultura che funziona presso il papa. Un invito di questi non è una porta aperta per altri inviti?* - No, un invito simile è solo un invito simile... Sono felice di poter collaborare. È anche un momento di apprendistato. *Aveva già organizzato il ricevimento culturale del papa Benedetto XIV, quando è stato in Portogallo, e ha partecipato a un'esposizione in cui gli dedicò un poema. È importante, per lei, come sacerdote e come persona, aver conosciuto il Papa?* - È importante per quello che il Papa è, per quello che rappresenta, e non per il rapporto personale che Lui possa avere con me. Possiamo tutti collaborare gli uni con gli altri, in tanti modi. *È stato molto sorprendente questo invito per il Pontificio Consiglio della Cultura, di cui fanno parte l'architetto Santiago Calatrava, il compositore Arvo Pärt e il filosofo francese Jean-Luc Marion, discepolo di Jacques Derrida?* - C'è una collaborazione con il Pontificio Consiglio della Cultura a partire dal

I.XVI.III Altre pubblicazioni di carattere religioso

36. Copertine delle edizioni portoghese e italiana di *Nenhum caminho será longo*.

> Um amigo, por definição, é alguém que caminha a nosso lado, mesmo se separado por milhares de quilómetros ou por dezenas de anos. Um amigo reúne estas condições que parecem paradoxais: ele é ao mesmo tempo a pessoa a quem podemos contar tudo e é aquela junto de quem podemos estar longamente em silêncio, sem sentir por isso qualquer constrangimento. Temos certamente amigos dos dois tipos. Com alguns, a nossa amizade cimenta-se na capacidade de fazer circular o relato da vida, a partilha das pequenas histórias, a nomeação verbal do lume que nos alumia. Com outros, a amizade é fundamentalmente uma grande disponibilidade para a escuta, como se aquilo que dizemos fosse sempre apenas a ponta visível de um maravilhoso mundo interior e escondido, que não serão as palavras a expressar.[450]

Nel settembre del 2012 esce *Nenhum Caminho Será Longo, Para uma teologia da amizade*[451], che arriverà, in un anno, alla sesta edizione. Nella presentazione, alla libreria FNAC Chiado a Lisbona, Marcelo Rebelo de Sousa - noto politico e commentatore dell'attualità culturale in

Portogallo, nella Pastorale della Cultura, legata alla Conferenza Episcopale, di cui faccio parte. C'è uno scambio di esperienze. Ma è stata una sorpresa, l'invito del cardinale Ravasi. *Cosa si fa esattamente?* - È un organismo della Santa Sede per promuovere il dialogo tra la fede e la cultura. Una sfida permanente alla Chiesa di andare incontro al mondo, per capirlo meglio. Ha avuto un padiglione alla Biennale di Venezia, partecipato in festival di cinema, mostre di grandi dimensioni. Ora c'è un progetto molto interessante dal titolo "Cortile dei gentili" - una cattedra di dialogo tra credenti e non-credenti. È iniziato con l'UNESCO, con grandi intellettuali europei e passa di città in città, speriamo che a breve ci sia una fermata portoghese. *E quale sarà il suo ruolo?* - Far parte di un consiglio che è chiamato ad accompagnare il lavoro del Pontificio Consiglio. Suggerire, valutare. *Per molto tempo non c'era cultura senza religione cattolica...* - Esattamente. È una realtà congeniale, il legame tra la fede e la cultura. E la cultura dell'Occidente è nata dall'impulso e dall'energia creativa della propria fede. Negli ultimi secoli o la Chiesa ha divorziato o la Cultura è diventata autonoma. C'è una distanza e un silenzio. Il lavoro di un artista è sempre un lavoro spirituale perché va verso la ricerca della verità. L'arte e la fede sono materie comuni, vanno verso la ricerca, la domanda e l'apertura radicale all'altro. Lo stesso senso di trascendenza, anche se non esplicitato, è sempre presente nel lavoro dell'artista. Una sorta di cantiere della trascendenza, un qualcosa che avvicina molto fede e arte» C. Carvalho, *art.cit.*

[450] «Un amico, per definizione, è qualcuno che cammina accanto a noi, anche se separato da migliaia di chilometri o decine d'anni. Un amico riunisce queste condizioni che sembrano paradossali: lui è allo stesso tempo la persona a cui possiamo raccontare tutto ed è quella insieme al quale possiamo essere lungamente in silenzio, senza sentire qualsiasi vergogna per questo. Abbiamo certamente amici di due tipi. Con alcuni, la nostra amicizia si basa nella capacità di fare circolare il rapporto della vita, la condivisione delle piccole storie, il nominare del fuoco che ci illumina. Con altri, l'amicizia è fondamentalmente una grande disponibilità ad ascoltare, come se quel che diciamo fosse sempre soltanto la punta visibile di un meraviglioso mondo interiore nascosto, che non saranno le parole a esprimere.» J.T. Mendonça, *Nenhum caminho será longo: para uma teologia da amizade*, Lisboa, Paulinas, 2012.

[451] Cf. http://www.snpcultura.org/nenhum_caminho_sera_longo.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Portogallo - lo considera un creatore "nella sostanza e nella forma, non separando l'una dall'altra", aggiungendo che è sempre simultaneamente una persona colta, un poeta e un prete.[452] Il programma televisivo "Ler mais, ler melhor" dedica una puntata in esclusiva alla più recente opera di José Tolentino Mendonça[453] e il best-seller e teologo domenicano Timothy Radcliffe (n. 1945), noto per la sua analisi sulla società contemporanea e sulla vita cristiana, scrive:

> Este livro de José Tolentino Mendonça nomeia o significado profundo da amizade e, ao mesmo tempo, o seu segredo, a serena aceitação dos limites… O autor explora este tema com um raro conjunto de referências, uma imersão profunda na Palavra de Deus, associada também a uma penetrante compreensão das raízes clássicas da nossa civilização, uma sensibilidade para a poesia, infelizmente tão ausente na teologia, e intuições profundas que serão certamente acolhidas com interesse também por outras culturas. Este é um livro que revela um profundo respeito pelo outro, um livro para ser saboreado.[454]

Riportando l'intervista di Tolentino alla Radio Renascença, in occasione della pubblicazione del libro, Maria João Costa sottolinea i punti di riflessione salienti questa opera:

> "O ponto de partida é um provérbio japonês que diz 'ao lado do teu amigo nenhum caminho será longo' e trata-se de um ensaio de pensar uma teologia do ponto de vista da amizade porque nós tornamos a palavra 'amor', de tão usada, esbatida em termos semânticos e isso também acontece no próprio discurso eclesial quando pensamos a nossa relação com Deus", disse.
> O padre Tolentino Mendonça lembra que neste Ano da Fé, "o livro pode ser de grande utilidade porque é um convite a uma viagem, uma espécie de mapa antecipado que desperta para a necessidade de fazer uma viagem interior onde a relação com Deus e a relação de crente é muito tematizada".
> "A amizade é uma forma de intimidade, mas que supõe uma distância, uma diferenciação, não uma fusão. E aí dá-se a alegria do encontro", acrescenta.[455]

[452] Commento riportato in http://www.paulinas.pt/Product_Detail.aspx?code=1311 (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[453] Programma televisivo "Ler mais, ler melhor" su *Nenhum caminho será longo*. In https://www.youtube.com/watch?v=HP6WPsxlPxk (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[454] «Questo libro di José Tolentino Mendonça definisce il significato profondo dell'amicizia e, allo stesso tempo, il suo segreto, la serena accettazione dei limiti... L'autore esplora il tema con un raro insieme di riferimenti, un'immersione profonda nella Parola di Dio, associata anche a una penetrante comprensione delle radici classiche della nostra civiltà, una sensibilità verso la poesia, sfortunatamente tanto assente dalla teologia, e intuizioni profonde, che saranno certamente accolte con interesse anche da altre culture. Questo è un libro che rivela un profondo rispetto verso l'altro, un libro per essere gustato.» Commento riportato in http://www.paulinas.pt/Product_Detail.aspx?code=1311 (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[455] «"Il punto di partenza è un proverbio giapponese che dice 'accanto al tuo amico nessun cammino sarà lungo' e si tratta di un saggio per pensare la teologia dal punto di vista dell'amicizia, perché noi rendiamo la parola 'amore', per l'eccesso di uso, scolorata in termini semantici e lo stesso accade nel discorso ecclesiale, quando pensiamo al nostro rapporto con Dio", ha detto. Padre Tolentino Mendonça ricorda che in questo Anno della Fede, "il libro può essere di grande utilità perché è l'invito ad un viaggio, una sorta di mappa anticipata che ci risveglia per la necessità di fare un viaggio interiore, dove il rapporto con Dio e il rapporto del credente è molto tematizzato". "L'amicizia è una forma di intimità, ma che suppone una distanza, una differenziazione, non una fusione. E lì si dà la gioia dell'incontro" aggiunge.» M.J. Costa, COSTA, *Nenhum caminho será longo*, 16 ottobre 2012 in http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=30&did=81310. (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Molte le reazioni pubbliche al nuovo libro di José Tolentino Mendonça che è ormai, oltre che poeta e sacerdote, una figura pubblica conosciuta e seguita. Francisco José Viegas gli dedica un articolo dal titolo "Razão e Comoção" (ragione e commozione) nel quotidiano *Correio da Manhã*:

> O novo *Nenhum caminho será longo* (Paulinas Ed.) abre caminho a uma "teologia da amizade", mas o seu mapa é mais vasto: é uma companhia notável de releitura do evangelho cristão, raríssima entre nós com esta amplitude, com esta gramática, com uma singular capacidade de mobilizar tanto a inteligência como a comoção pura. Para um católico, este livro é uma espécie de "Leal Conselheiro", pura autoajuda religiosa no sentido pleno e feliz da palavra, recolocando a amizade no centro da terra árida que é o nosso tempo, falando do silêncio, da imperfeição, do humor, da alegria, da vulnerabilidade, da hospitalidade, da felicidade: «A conquista de um ritmo humano para a vida não acontece de repente, nem avança com receitas de quatro tostões. Precisamos de aprender a planificar com sabedoria o dia a dia.» É um livro para ser seguido – que assinala a perplexidade diante das coisas maravilhosas. É muito raro isso acontecer.[456]

Ne parla anche José d'Encarnação, in termini molto positivi, in un post sul *Cyberjornal*[457]e poi sul suo blog personale "Notas & Comentários"[458]:

> Para além do tema em si, pleno de atualidade, o que decerto levou a que, de Outubro de 2012 a Fevereiro de 2013, o livro tivesse seis edições, é, a meu ver, a amenidade da forma da escrita do padre José Tolentino Mendonça. *Nenhum caminho será longo* (...) assume aquele jeito bíblico de entremear a explanação teórica com histórias breves, muitas da Bíblia, é certo, mas muitas outras retiradas do nosso quotidiano vivido.
> Gostei do livro, da sua estruturação em curtos subcapítulos. Inclusive da sua textura, do formato, do tipo de letra, do papel!… Um daqueles livros físicos que nos faz pensar quanto é penoso imaginar que, daqui a uns tempos quiçá, só haverá livros digitais!... (...)
> Alimentava-me eu, desde há mais de 30 anos, em textos de pensadores como os irlandeses Joseph Murphy e Emmet Fox ou o americano Merlin R. Carothers, meus livros de cabeceira. E tenho agora, em português, quem vai no mesmo sentido de nos mostrar que… vale a pena viver![459]

---

[456] «Il nuovo *Nenhum caminho será longo* (Paulinas Ed.) apre la strada ad una "teologia dell'amicizia", ma la sua mappa è più ampia: è una compagnia notevole per la rilettura del Vangelo cristiano, rarissima tra di noi con tale grandezza, con tale grammatica, con una singolare capacità di mobilizzare tanto l'intelligenza come la commozione pura. Per un cattolico, questo libro è una sorta di *Leal Conselheiro*, puro *self-help book* religioso nel senso pieno e felice dell'espressione, rimettendo l'amicizia nel centro della terra deserta che è il nostro tempo, parlando di silenzio, di imperfezione, dell'umorismo, della gioia, della vulnerabilità, dell'ospitalità, della felicità: "La conquista di un ritmo umano nella vita non accade all'improvviso, né va avanti con ricette da quattro soldi. Abbiamo bisogno di imparare a pianificare con sapienza il quotidiano." È un libro da seguire - che segnala la perplessità davanti alle cose meravigliose. È molto raro che tale cosa accada.» F.J. Viegas, *Razão e comoção*, "Correio da Manhã", 16 dicembre 2012.

[457] http://www.cyberjornal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1184:historias-sobre-a-amizade&catid=19:literatura&Itemid=30 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[458] http://notascomentarios.blogspot.it/search?q=tolentino+mendon%C3%A7a (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[459] «Oltre al tema in sé, pieno di attualità, quello che certamente ha portato a che, dall'ottobre del 2012 al febbraio del 2013, il libro avesse avuto sei edizioni, è, secondo me, l'amenità del modo di scrivere del padre José Tolentino Mendonça. *Nenhum caminho será longo* (...) assume quel modo biblico di intramezzare la dissertazione teorica con storie brevi, molte dalla Bibbia, giustamente, ma anche molte prese dalla vita quotidiana. Mi è piaciuto il libro, la sua struttura in piccoli sottocapitoli. Includendo il tocco, il formato, il tipo di carattere, la carta!... Uno di quei libri fisici che ci fa pensare quanto sia triste immaginare che forse, fra qualche tempo, ci saranno soltanto libri digitali!... (...) Io mi nutrivo da oltre trent'anni di testi di pensatori come gli irlandesi Joseph Murphy e Emmet Fox o l'americano Merlin R. Carothers, libri che avevo sul comodino. Ora ne ho uno, in portoghese, che prosegue verso la stessa meta… far vedere che vale la pena di vivere.»

La giornalista Mafalda Avelar scrive argutamente sul *Diário Económico*:

> Em contraciclo com a economia - e acompanhando os nervos do País - os autores, principalmente os de economia, não param de escrever.
> Esta semana, enquanto lá fora decorre a maior Feira Internacional de Livros e Media, em Frankfurt, na Alemanha, cá dentro, na que pode, ainda, ser considerada de "rentrée editorial", os lançamentos chegam a ser "em simultâneo". (...)
> Mas Portugal tem outro fator de diferenciação: as pessoas. E associado às mesmas, destaca-se a amizade. Tema da última obra do padre, ensaísta e poeta José Tolentino Mendonça.
> Em *Nenhum Caminho será longo* (Paulinas), obra que beija a amizade com um abraço, Tolentino fala sobre essa dádiva que, ao contrário do Produto Interno Bruto (PIB), não é quantificável. E em boa hora.[460]

37. Copertine delle edizioni portoghese e italiana di *A mística do instante*.

A Mística do Instante, O tempo e a promessa, con due edizioni portoghesi nel 2014 - ha raggiunto il TOP con 17.000 copie vendute in quattro settimane[461] - inaugura il nuovo aspetto grafico con cui saranno poi ripubblicate le opere di Tolentino, dalla casa editrice Paulinas. La traduzione in italiano uscirà nel gennaio dell'anno successivo[462]. Si tratta di un interessante saggio su un significato non molto esplorato della mistica, che difende, nella linea della narrativa biblica e allontanandosi

[460] «In contro-ciclo con l'economia - e accompagnando i nervi del Paese - gli autori, soprattutto quelli di economia, non smettono di scrivere. Questa settimana, mentre all'estero si apre la più grande fiera di libri e media a Francoforte, Germania, in Portogallo, in quella che può essere considerata, ancora, la "rentrée editoriale", le pubblicazioni finiscono con l'essere perfino "in simultanea". (...) Ma il Portogallo presenta un altro fattore di differenziazione: le persone. E associata ad essa, particolarmente, l'amicizia. Tema dell'ultima opera del sacerdote, saggista e poeta José Tolentino Mendonça. In *Nenhum Caminho será longo* (Paulinas), opera che bacia l'amicizia con un abbraccio, Tolentino parla di questo dono che, al contrario del Prodotto Interno Lordo (PIL), non è quantificabile. Alla buon'ora.» M. Avelar, *Conheça os lançamentos económicos da semana*, "Diário Económico", 12 ottobre 2012.
[461] Cf. http://www.paulinas.pt/Product_Detail.aspx?code=1975 (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[462] J.T. Mendonça, *La mistica dell'Istante*, Milano, Vita e Pensiero, 2015.

dalle versioni spiritualisti, la comprensione unitaria della vita e il necessario coinvolgimento dei cinque sensi corporali in essa; non si tratta dunque di una pratica di una élite che si scollega dal mondo per ritrovare uno spazio interiore, ma al contrario vede il corpo come il grande ingresso e la grande uscita dall'umanità e dalla fede.

> De um lado, a excessiva internalização da experiência espiritual e, de outro, o distanciamento do corpo e do mundo permanecem (...), em grande medida, características destacadas da espiritualidade que se pratica. O que é espiritual vem considerado superior àquilo que vivemos sensorialmente. O primeiro é estimado como complexo, precioso e profundo. O segundo é visto como epidérmico e sempre um pouco frívolo. E há uma sintomática condição descarnada na vivência do religioso, que se refugia voluntariamente numa representação de alteridade em relação ao mundo, do qual se considera (vem sendo considerado) distante, para não dizer estranho. Na chamada «mística da alma», o Espírito divino é radicalmente outro face ao instante presente. E face ao destino histórico e pungente das criaturas. (...)
> A conceção bíblica afasta-se propositadamente das versões espiritualistas. Ela defende uma visão unitária do Ser Humano, em que o corpo não é visto nunca como um revestimento exterior do princípio espiritual ou como uma prisão da alma, como pretende o platonismo e as suas réplicas tão disseminadas. A nível criacional o corpo exprime a imagem e semelhança de Deus (cf. Gn 1,27). Como afirma Louis-Marie Chauvet, «o mais espiritual não acontece de outra forma que não na mediação do mais corpóreo». Poderíamos adaptar, por isso, aquela frase de Nietzsche: «Há mais razões no teu corpo que na tua melhor sabedoria», dizendo que «há mais espiritualidade no nosso corpo que na nossa melhor teologia».[463]

Circa la presentazione del libro, curata dal giornalista Carlos Vaz Marques, nella libreria FNAC Chiado a Lisbona, il 14 ottobre 2014, così ha scritto la nota politologa portoghese Helena Sacadura Cabral nel suo blog "Fio de Prumo":

> *A Mística do Instante* é um ensaio filosófico. Tolentino, que é um homem que não só gosta de contrastes, mas também de estabelecer pontes com os outros – pensem estes como ele ou não -, escolheu para apresentar o seu livro o jornalista Carlos Vaz Marques, um declarado ateu. O qual fez uma polémica apresentação de que eu gostei muito, mas que deve ter soado a música dodecafónica a alguns ouvidos menos preparados.
> A tarefa não podia ser fácil, como se depreende. Tolentino falou de mística e serviu-se dos nossos cinco sentidos para abordar a nossa relação com Deus e Carlos Vaz Marques serviu-se desses mesmos cinco sentidos para falar de paixão, erotismo e temporalidade.

[463] «Da un lato, l'eccessiva internazionalizzazione dell'esperienza spirituale e, dall'altro, la distanza del mondo e del corpo rimangono (...) in grande misura, caratteristiche distaccate della spiritualità che si pratica. Quello che è spirituale viene considerato superiore a ciò che viviamo sensorialmente. Il primo è apprezzato come complesso, prezioso, profondo. Il secondo è visto come epidermico e sempre un po' frivolo. E c'è una sintomatica condizione scardinata nella vivenza del religioso, che si rifugia volontariamente in una rappresentazione di alterità rispetto al mondo, del quale si considera (è usualmente considerato) distante, per non dire estraneo. Nella chiamata "mistica dell'anima", lo Spirito divino è radicalmente altro di fronte all'istante presente. E di fronte al destino storico e pungente degli esseri umani. (...) La concezione biblica s'allontana di proposito dalle versioni spiritualiste. Essa difende una visione unitaria dell'Essere Umano, in cui il corpo non è visto mai come un rivestimento esterno del principio spirituale o come una prigione dell'anima, come pretende il platonismo e le sue repliche tanto diffuse. A livello creazionale il corpo esprime un'immagine e somiglianza di Dio (cf. Gn 1,27). Come afferma Louis-Marie Chauvet, "il più spirituale non succede di forma diversa da quella mediazione del più corporeo". Si potrebbe adattare, dunque, quella frase di Nietzsche: "Ci sono più ragioni nel tuo corpo di quante ve ne siano nella migliore saggezza", dicendo che "c'è più spiritualità nel nostro corpo che nella migliore teologia".» in J.T. Mendonça, *A mística do instante*, Lisboa, Paulinas, 2014.

> E todos ficámos com a impressão – pelo menos, eu fiquei – de que, apesar das diferenças, ambos falavam do mesmo, desse ser humano cuja grande aventura é, afinal, viver![464]

Stabilendo un interessante rapporto tra il più recente libro di Tolentino e il Sinodo straordinario dell'ottobre 2014 sulla famiglia, convocato da Papa Francesco[465], il giornalista Paulo Rocha scrive per l'agenzia Ecclesia:

> No seu último livro, José Tolentino Mendonça sugere uma "reconciliação" com o tempo (para vivermos uma "mística de olhos abertos") e com o corpo (porque "o corpo que somos é uma gramática de Deus"), encontrando nos cinco sentidos referências essenciais para transformar o instante de cada um numa experiência mística. (...)
> No contexto do debate sinodal sobre a família, e parafraseando o autor de "A Mística do Instante", parece necessário afirmar: é impossível pensar "Os desafios pastorais sobre a família no contexto da Evangelização" sem atender ao "que ouvimos, o que vemos, o que tateamos, o que nos chega através do odor, muitas vezes invisível, ou então do sabor de Deus". A família tem de ser pensada e vivida com os sentidos. Os cinco, pelo menos![466]

Ancora lo stesso giornalista riporta in un altro articolo l'intervista che José Tolentino Mendonça concede all'agenzia Ecclesia - e che è stata trasmessa dal canale televisivo RTP2, nel programma '70x7', domenica 12 ottobre[467]:

> "O que pretendo neste livro é conversar. Não é uma conversa que foge às questões mais imediatas do dia-a-dia, mas não é abstrata, sobre querubins e serafins, mas sobre a vida, sobre a pessoa humana, sobre o que nós somos e demasiadas vezes é deixado submerso e adiado", sublinha.

---

[464] «*A Mística do Instante* è un saggio filosofico. Tolentino, un uomo che non solo ama i contrasti, ma ama anche stabilire ponti con gli altri - sia che la pensino come lui o meno - ha scelto per presentare il suo libro il giornalista Carlos Vaz Marques, dichiaratamente ateo. Questi ha offerto una polemica presentazione che mi è molto piaciuta, ma che avrà suonato dodecafonica a qualche orecchio meno preparato. La cosa non poteva essere facile, come si capisce. Tolentino ha parlato di mistica e si è servito dei nostri cinque sensi per approcciare il nostro rapporto con Dio; Carlos Vaz Marques si è servito di quegli stessi cinque sensi per parlare di passione, erotismo e temporalità. E tutti abbiamo avuto l'impressione - per lo meno io l'ho avuta - che, nonostante le differenze, ambedue parlavano dello stesso tema, di questo essere umano la cui grande avventura è, infine, vivere.» in http://hsacaduracabral.blogspot.pt/2014/10/a-mistica-do-instante.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[465] Cf. http://www.news.va/it/news/papa-francesco-convoca-un-sinodo-straordinario-sul (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[466] «Nel suo ultimo libro, José Tolentino Mendonça suggerisce una "riconciliazione" con il tempo (per vivere una "mistica ad occhi aperti") e con il corpo (perché "il corpo che siamo è una grammatica di Dio"), trovando nei cinque sensi riferimenti essenziali per trasformare l'istante di ognuno in un'esperienza mistica. (...) Nel contesto del dibattito sinodale sulla famiglia, e parafrasando l'autore di *A Mística do Instante* sembra necessario affermare: è impossibile pensare "le sfide pastorali sulla famiglia nel contesto dell'Evangelizzazione" senza fare attenzione a ciò "che ascoltiamo, che vediamo, che tastiamo, quello che ci arriva attraverso l'odore, molte volte invisibile, o del sapore di Dio". La famiglia dev'essere pensata e vissuta con i sensi. Tutti i cinque, per lo meno.» P. Rocha, *Família com sentidos*, "Ecclesia", 10 ottobre 2014 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/editorial/familia-com-sentidos/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[467] Brano dell'intervista in http://www.dnoticias.pt/multimedia/video/476249-padre-e-poeta-madeirense-tolentino-mendonca-fala-sobre-novo-livro-a-mistica- (ultima visualizzazione 31.03.2015).

> "Temos de viver uma mística de olhos abertos. Temos de ligar a promessa ao agora da nossa vida. Nós não somos uma monodia, somos uma polifonia", sublinha o padre e poeta madeirense. [468]

A Mística do Instante è un libro ampiamente divulgato nella stampa portoghese, perché si tratta di un saggio filosofico che va oltre lo stretto ambito religioso, diventando una riflessione sul momento storico che la società portoghese attraversa. In tale senso, José Tolentino Mendonça risponde alla giornalista Ângela Roque, che lo intervista per la Rádio Renascença:

> Por um lado, sinto que estamos numa época de viragem e estamos perante a necessidade de encontrar uma nova gramática para dizer e viver a espiritualidade cristã. E um dos aspetos que têm sido por vezes esquecidos tem a ver com a dimensão do corpo, da presença, da história, dos sentidos, na construção do caminho espiritual. Muitas vezes esse caminho é visto como um caminho interior, um bocadinho abstrato, que se prende sobretudo com o domínio das convicções, com as razões, com o sentido. E muitas vezes perdemos de vista que também através dos sentidos se toca o sentido. E que é muito a partir das entradas da nossa perceção mais sensorial que também nós tocamos o modo fantástico como Deus – e a interrogação de Deus – passa pelas nossas vidas. [469]

E aggiunge poi:

> É fundamental percebermos que Deus vem na vida de todos os dias. Deus não é a emergência do extraordinário, mas Deus dá-se a ver, a tocar, a cheirar, a degustar, no mais ordinário dos nossos gestos, das nossas rotinas, dos nossos quotidianos. Porque só assim, dessa forma, é que a fé pode fazer corpo, história, com o mais comum das nossas vidas.[470]

In un'altra intervista al quotidiano portoghese *Público* - dal curioso titolo "Alguém duvida que 2000 anos de história da Igreja a tornaram numa perita em humanidade?" (Qualcuno dubita che

[468] «"Quello che pretendo in questo libro è conversare. Non è una conversazione che fugge dalle questioni più immediate del quotidiano, ma non è astratta, su cherubini e serafini, ma sulla vita, sulla persona umana, su quello che noi siamo e che troppe volte è lasciato sommerso e rinviato" sottolinea. "Dobbiamo vivere una mistica a occhi aperti. Dobbiamo unire la promessa al presente della nostra vita. Noi non siamo una monodia, ma una polifonia" sottolinea il sacerdote e poeta di Madeira.» in P. Rocha, *Igreja/Cultura: Cinco sentidos são uma «multiplicidade de acessos» a Deus*, "Ecclesia", 11 ottobre 2014 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/igrejacultura-cinco-sentidos-sao-uma-multiplicidade-de-acessos-a-deus/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[469] «Da una parte sento che siamo in un'epoca di cambiamento e siamo di fronte alla necessità di trovare una grammatica per dire e vivere la spiritualità cristiana. E uno degli aspetti che a volte sono stati dimenticati ha a che fare con la dimensione del corpo, della presenza, della storia, dei sensi, nella costruzione del cammino spirituale. Molte volte questo cammino è visto come un cammino interiore, un poco astratto, legato soprattutto al dominio delle convinzioni, delle ragioni, del senso. E molte volte perdiamo d'occhio che anche attraverso i sensi si tocca il senso. E che molte volte partendo dalle nostre percezioni più sensoriali anche noi tocchiamo il modo fantastico in cui Dio - e l'interrogazione di Dio - passa attraverso le nostre vite.» A. Roque, *Deus vem na vida de todos os dias. Deus não é a emergência do extraordinário*, 17 ottobre 2014 in http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?did=165720 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[470] «È fondamentale capire che Dio arriva nella vita di ogni giorno. Dio non è l'emergenza dello straordinario, ma Dio ci lascia vedere, toccare, odorare, degustare, nel più comune dei nostri gesti, delle nostre routine, del nostro quotidiano. Perché solo così, in questa forma, la fede può fare corpo, storia, con il più comune delle nostre vite.» *Ibidem.*

2000 anni di storia della Chiesa l'hanno resa una esperta di umanità?") - ancora a proposito di questo libro, José Tolentino Mendonça parla dei rapporti interpersonali nell'attuale società:

> Precisamos de redescobrir a mística. Karl Rahner, um dos grandes teólogos do século XX, diz que "o cristão do futuro ou será um místico ou nada será!". É preciso dar um conteúdo novo a essa palavra e isso passa por entender a mística não como sentido de interioridade estrita e de fuga do mundo, como foi a de tantas espiritualidades, mas por ser um exercício de reconciliação com o mundo, assumindo o humano como lugar de construção do itinerário crente. Gosto muito da definição de Michel de Certeau, que pus na epígrafe: "É místico aquele ou aquela que não pode deixar de caminhar." É uma definição minimalista. Quando pensamos em mística, pensamos que não é para nós porque tem um grau de sofisticação, que não tem nada a ver connosco, e esta definição reconduz-nos ao essencial que é compreender que, com o que somos, somos chamados a caminhar. (...)
> Este é um livro contra o individualismo, mas na certeza que a comunidade só se faz no reconhecimento dos sujeitos. Hoje, um dos problemas nas comunidades é a massificação, em que estarmos juntos implica um apagamento total do indivíduo. Uma comunidade é um encontro no interior das nossas singularidades irredutíveis, que se conjugam em toda uma experiência comum. A diversidade é inapagável, se quisermos fazer uma experiência verdadeira de comunidade.[471]

Autrice di quelle che sono probabilmente le più profonde interviste a Tolentino Mendonça, Anabela Mota Ribeiro parla con il poeta e pubblica in *Jornal de Negócios* alcuni commenti su le idée principali di *A mística do instante*, tra le quali, quella del corpo come lingua madre:

> Cada um de nós nasce com todas as condições para construir uma história, para ser protagonista. É aquele verso do Almada Negreiros: "Sonhei com um país onde todos chegavam a mestres". Cada um de nós tem essa possibilidade de ser mestre da própria vida, de tocar a sabedoria, de tocar o sentido, de construir alguma coisa de essencial. (...)
> As sociedades baseadas na ideia do consumo transmitem a ideia de que nos falta sempre alguma coisa. Mas se observarmos bem qualquer ser humano, ele tem tudo o que precisa para construir, não apenas uma história mas uma grande, uma inesquecível história. Isso passa em grande medida por aquilo que somos no nosso corpo. E por estas portas de construção vital e simbólica que são os nossos sentidos. Através da escuta, da visão, do paladar, do tato, do olfato, podemos construir uma aventura. E podemos a partir delas criar, ou intensificar, a nossa relação connosco, com os outros, com o mundo, com o mistério da vida. Também digo que o corpo é a língua materna de Deus. (...)
> O nosso corpo não nos prepara apenas para entender o visível. O nosso olhar vê o visível, mas o olfato vê o invisível (por exemplo). O arquiteto Pallasmaa tem aquele maravilhoso livro,

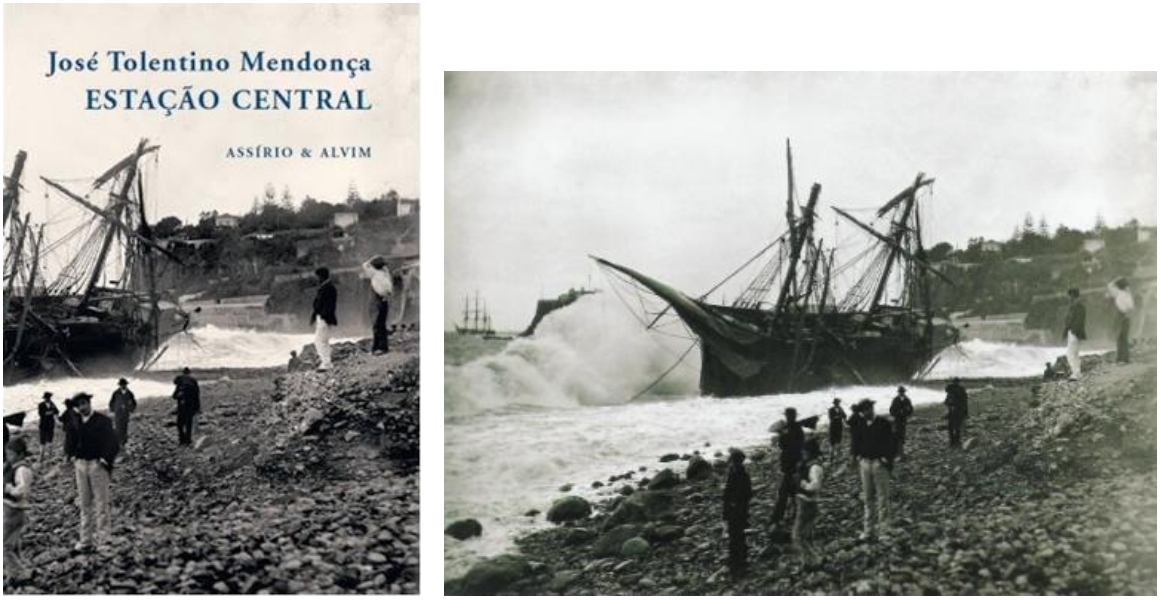
[471] «Abbiamo bisogno di riscoprire la mistica. Karl Rahner, uno dei più grandi teologi del XX secolo, dice che "il cristiano del futuro o sarà un mistico o non sarà nulla!". Bisognare dare un nuovo significato a questa parola e questo si fa capendo la mistica, non come senso di stretta interiorità e di fuga del mondo, com'è stata la lettura di tante spiritualità, ma come un esercizio di riconciliazione con il mondo, assumendo l'Uomo come luogo di costruzione dell'itinerario credente. Mi piace molto la definizione di Michel de Certeau, che ho messo in epigrafe: "È mistico quello o quella che non può smettere di camminare." È una definizione minimalista. Quando pensiamo in mistica, pensiamo che non ci riguarda perché ha un grado di sofisticazione molto diverso dal nostro, e questa definizione ci riconduce all'essenziale che è capire che, con quello che siamo, siamo chiamati a camminare. (...) Questo è un libro contro l'individualismo, ma nella certezza che la comunità si fa soltanto riconoscendo i soggetti. Oggi, uno dei problemi delle comunità è la massificazione, in cui stare insieme implica una cancellazione totale dell'individuo. Una comunità è l'incontro nell'interiore delle nostre singolarità irriducibili, che si coniugano in tutta una esperienza comune. La diversità è incancellabile, se vogliamo fare una esperienza vera di comunità.» B. Wong e S. Lorena, *Alguém duvida que 2000 anos de história da Igreja a tornaram numa perita em humanidade?*, "Público", 6 ottobre 2014.

"Os Olhos da Pele". A nossa pele ajuda-nos a ver coisas que os nossos olhos não veem. Porque situam-nos neste mundo, são âncoras para este real mais próximo, mais tangível. Ao mesmo tempo, dão-nos o sentido do intangível e do limite.
Eu vivo neste jogo de o mundo ser mais do que aquilo que consigo dizer acerca dele. Os sentidos são um laboratório da relação com o invisível, com o silêncio, com o inaudível. É por isso que digo que o corpo é a língua materna de Deus. Mas ter a consciência do que não vemos e do que não sabemos, é uma consciência profundamente humana. É isso que nos distingue, a consciência do limite, a aceitação dessa fronteira.[472]

[472] «Ognuno di noi nasce con tutte le condizioni per costruire una storia, per essere protagonista. È quel verso di Almada Negreiros: "Ho sognato con un paese dove tutti si chiamavano maestri". Ognuno di noi ha questa possibilità di essere maestro nella propria vita, di toccare la saggezza, di toccare il senso, di costruire qualcosa di essenziale. (...) Le società basate sull'idea del consumo trasmettono un'idea che ci manca sempre qualcosa. Ma se osserviamo bene qualsiasi essere umano, esso ha tutto ciò che occorre per costruire, non soltanto una storia, ma una grande, indimenticabile storia. Tale è possibile in gran parte grazie a quello che siamo nel nostro corpo. E per queste porte di costruzione vitale e simbolica che sono i nostri sensi. Attraverso l'ascolto, la visione, il gusto, il tatto, l'odorato, possiamo costruire un'avventura. E possiamo, a partire da questo, creare o intensificare il nostro rapporto con noi stessi, con gli altri, con il mondo, con il mistero della vita. Dico anche che il corpo è una lingua materna di Dio. (...) Il nostro corpo non ci prepara soltanto per capire il visibile. Il nostro sguardo vede il visibile, ma l'odorato vede l'invisibile, per esempio. L'architetto Pallasmaa ha quel meraviglioso libro, "Gli occhi della pelle". La nostra pelle ci aiuta a vedere cose che i nostri occhi non vedono. Perché ci situano in questo mondo, sono ancore per questa realtà più vicina, più tangibile. Allo stesso tempo, ci offrono il senso dell'inarrivabile e del limite. Io vivo in questo gioco in cui mondo è più di quello che riesco a dire su di lui. I sensi sono un laboratorio del rapporto con l'invisibile, con il silenzio, con l'inaudibile. Perciò dico che il corpo è una lingua materna di Dio. Ma avere la coscienza di quello che non vediamo e non sappiamo, è una coscienza profondamente umana. È quello che ci distingue, la coscienza del limite e l'accettazione di questa frontiera.» A. Mota Ribeiro, *Vivemos com os olhos colados nos sapatos*, "Jornal de Negócios", 24 dicembre 2014.

I.XVII *Estação central*

Estação central è anche lo spartiacque della vita, il tempo in cui si tirano le somme[473].



38. Copertina di *Estação Central* e fotografia di Joaquim Augusto de Sousa, *Naufrágio do brigue italiano Torquato junto à zona de Santa Catarina no Funchal*, 26 novembre 1884.

"Nel mezzo del cammin di nostra vita"… José Tolentino ha quasi quarantasette anni nel settembre del 2012, quando esce quello che considererà il suo "libro mediano", "centrale"; proprio quest'ultimo aggettivo gli consente un gioco di richiami semantici una volta abbinato al sostantivo "stazione", per evocare uno degli edifici più emblematici della città di New York, la *Central Station*.

Il 2012 appare, d'altronde, come effettivamente "centrale" nella vita del poeta, già direttore dell'Ufficio Nazionale per la Pastorale della Cultura e che proprio in tale anno è nominato anche consigliere del Papa Benedetto XVI per gli affari culturali e vicerettore della Universidade Católica Portuguesa. Estremamente sensibile all'argomento della prossimità fra religione e arte, e impegnato per un sempre maggiore riavvicinamento tra i due campi, José de Tolentino Mendonça concepisce e modella la raccolta *Estação central* proprio attorno all'asse principale della stretta relazione fra poesia e fede.

Oltre ad assurgere a metafora di centro apicale, spartiacque tra le due parabole della vita, il titolo dell'opera consente all'autore, come si diceva pocanzi, di rievocare, attraverso l'uso di un aggettivo comune, la città ove ha trascorso il periodo immediatamente precedente alla pubblicazione

[473]In un'intervista rilasciata alla giornalista Teresa Sampaio per il programma televisivo portoghese "Ler mais, lermelhor", nell'ambito del programma "Plano Nacional de Leitura", in http://www.youtube.com/watch?v=r8R1iQl_wHg (ultima visualizzazione 05.01.2014).

del libro. Presso lo Straus Institute – centro internazionale di ricerca annesso alla New York University – Tolentino Mendonça è stato infatti *visiting researcher* per l'anno accademico 2011-2012, per approfondire l'argomento "Religione e Spazio Pubblico". Secondo il poeta, "questo volume è il 'quaderno di New York', è un diario di viaggio. L'eredità di questa esperienza giornaliera, della luce della città, dei luoghi, delle persone che vi hanno abitato e con cui ho un dialogo aperto da molto tempo. Ho trovato il modo di immortalare tutte queste cose, che hanno lasciato in me n segno indelebile, e che rivivono in queste poesie".[474]

Scrive il critico Pedro Mexia nel settimanale portoghese *Expresso*:

> Nova Iorque convém à poesia de José Tolentino Mendonça. Tendo vivido na cidade durante o último ano, Tolentino encontra nessa paisagem múltiplos lugares onde o sagrado e profano se cruzam, se tocam, se interrogam. Esta é a mais paradoxal das coletâneas do poeta, porque a questão central da "santidade" aparece muito associada ao "lodo". A geografia nova-iorquina invade os poemas, Greenwich Village, os parques, o rio Hudson, ou o Chelsea Hotel, convocado como "a última morada de Deus" ("última" talvez no sentido de "mais improvável").
> Toda a estratégia desta poesia consiste em apresentar a "terra desolada" como terra prometida, a "noche oscura" como luz do mundo. […] os poemas assemelham-se por vezes a salmos ou hinos, mas com referências contemporâneas, ao cinema de Panahi e às canções de Bonnie "Prince" Billy. Existem em estado de contradição, e tanto defendem que a sabedoria consiste em "nada omitir", como se baseiam em omissões e elisões.[475]

In apparente antitesi con l'evocazione newyorkese del titolo e con i vari riferimenti espliciti e impliciti all'America che ricorrono nelle trentanove poesie del volume *Estação central* è la fotografia in copertina, raffigurante il naufragio del brigantino italiano Torquato a Funchal[476]. Al di là del dato puramente biografico – il poeta è originario dell'isola di Madeira – e in conformità con quanto avviene nell'ambito della sua produzione poetica, l'immagine richiede al lettore una grande attenzione per coglierne il significato più profondo: sullo sfondo, già lontano dall'insenatura, un'altra imbarcazione, identica a quella che sta affondando in primo piano, prosegue incolume il suo viaggio. Come a dire

[474] *Ibidem.*

[475] «New York è lo scenario ideale per la poesia di José Tolentino Mendonça. In un anno trascorso nella Grande Mela, egli ha potuto individuare una vasta gamma di luoghi in cui il sacro e il profano si incontrano, comunicano, si pongono vicendevoli domande. Siamo di fronte al libro più paradossale del poeta, in cui la santità divina – punto focale dell'opera – appare consustanziale all'abiezione umana. Il paesaggio newyorkese pervade le poesie, dal Greenwich Village ai parchi al fiume Hudson, fino al Chelsea Hotel, ribattezzato "l'ultima dimora di Dio" (ove forse l'aggettivo "ultima" assume la valenza di "più improbabile"). Il piano poetico di questa raccolta consiste nel rappresentare la "terra desolada" come terra promessa, la "noche oscura" come luce del mondo. […] I testi presentano un tono tra il salmodico e l'apologetico, ma sempre con riferimenti al mondo contemporaneo, al cinema di Panahi e alle canzoni di Bonnie "Prince" Billy. Ruotano attorno a un principio in sé contraddittorio, al tempo stesso sostenendo che la sapienza si fonda nel "nada omitir" e caratterizzandosi per omissioni ed elisioni.» Riportato in http://www.wook.pt/ficha/estacao-central/a/id/14039098 (ultima visualizzazione 05.01.2014).

[476] *Naufrágio do brigue italiano Torquato junto à zona de Santa Catarina no Funchal, por ocasião do temporal que assolou a ilha da Madeira a 26 de Novembro de 1884*, foto di Joaquim Augusto de Sousa, Museo "Vicentes", Funchal, Madeira.

che "il naufragio, che pure può avvenire, non è il destino ultimo dell'essere umano, e, a volte, il bilancio complessivo di un viaggio è la possibilità che si ha di renderlo più autentico, più complesso, più *viaggio*".[477]

Un' altra questione che percorre trasversalmente il libro, e che va affrontata attraverso una lettura sinottica volta a cogliere la strettissima interrelazione fra le poesie – sottolineata, fra l'altro, dalla presenza ricorrente di espressioni quali *passar, atravessar, cruzar* – è quella della contaminazione reciproca tra sacro e profano, che l'autore stesso attribuisce all'influenza esercitata in lui dal cinema di Pier Paolo Pasolini. "Il mondo, il corpo, contaminano l'anima in ciò che essa è e in ciò che essa cerca[478]".

In *Estação central* ciò che è piccolo diventa grande, ciò che è impuro puro, il silenzio è parola, l'imperfezione è perfetta. Per dimostrarlo, potrà essere utile anche solo formare un campo semantico dei vocaboli collegati a pericolo, disastro, impurità: *desabamento* e *cair*[479]*; afundar*[480]*; soterra*[481]*; incidente, infelicidade, morte, colisão e derruba*[482]*; naufrágio, saque e extingue*[483]*; quebrá-lo e trevas*[484]*; desolada e perder*[485]*; devorado, sarilho e rebentar*[486]*; temporais, aluviões e sofrimento corrosivo*[487]*; vazio, imundície, consumir, paixão insultuosa e devassos*[488]*; lodo*[489]*; calamidades, turbulenta, mortos, perigo e despenhava-se*[490]*; logro e transe e facas*[491]*; faca, corda, poça, folhas apodrecidas e solidão*[492]*; falhas, equívocas e tempestade*[493]*; coro trágico, incurável, censurados, barrancos áridos, culpa, afunda e ensurdecer*[494]*; infortúnio*[495]*; descampado e último vestígio*[496]*; perfura, rangido, ferrugem e trovoadas*[497]*; ausência*[498]*; última morada, só, demasiado tarde, fecham-*

[477]*Interv. cit.*, http://www.youtube.com/watch?v=r8R1iQl_wHg, (ultima visualizzazione 05.01.2014).
[478]*Ibidem.*
[479]*Isto é o meu corpo*, in J.T. Mendonça, *Estação* cit., p. 10.
[480]*Take My Hand Precious Lord, ibidem,* p. 11.
[481]*A iguana no filme de JafarPanahi, ibidem,* p. 14.
[482]*A arena no filme de João Salaviza, ibidem,* p. 15.
[483]*Dentro de casa, ibidem,* p. 16.
[484]*O perfume precioso, ibidem,* p. 17.
[485]*Salmo junto ao Rio Hudson, ibidem,* p. 18.
[486]*Arte americana do século XX, ibidem,* p .21.
[487]*A ciência do amor, ibidem,* p. 24.
[488]*Quando Deus vacila em mim, ibidem,* p. 25.
[489]*The Pace Gallery, ibidem,* p. 26.
[490]*Escarpas, ibidem,* p. 27.
[491]*A poesia completa de Marianne Moore, ibidem,* p. 29.
[492]*A delicadeza do mundo, ibidem,* p. 30.
[493]*A janela iluminada, ibidem,* p. 31.
[494]*Escrito num Livro de Horas, ibidem,* p. 32.
[495]*A ronda dos eleitos, ibidem,* p. 34.
[496]*Nocturno em Greenwich Village, ibidem,* p. 35.
[497]*O tempo, ibidem,* p. 37.
[498]*Tarde de Inverno no parque, ibidem,* p. 39.

se e estranheza[499]*; casas frias, enfermos, bêbados, criminosos, piolhos, mortifiquem, excrementos, membros mutilados e escassez*[500]*; feroz solidão, montanhas geladas, dilúvio*[501].

39. Tre immagini di Pasolini a New York, della celebre intervista della Fallaci, ne "L'Europeo", 1966.

In posizione di distacco la poesia *Retrato de Pasolini em Nova York*[502], dedicata al regista e attore portoghese Luís Miguel Cintra (1949), ha tre precise fonti d'ispirazione: una fotografia dello scrittore italiano del 1966 scattata a Times Square in occasione di un'intervista che questi rilasciò a Oriana Fallaci; l'intervista stessa, uscita su "L'Europeo" del 13 ottobre dello stesso anno dal titolo "Un marxista a New York"; una frase che il poeta abbozzò sul retro della foto, che da molti anni porta sempre con sé.

La descrizione fisica di questo insolito turista operata dalla Fallaci presenta curiose attinenze con la produzione poetica tolentiniana dedicata a Pasolini: l'aggettivo *consumato* trova immediata risonanza, in tale ottica, nell'*agitado* di *Estação central*, così come gli espliciti riferimenti ai *desejos / desideri, desesperos / disperazioni* e alle *calças de veludo, um pouco estreitas / pantaloni in velluto a coste nocciola, un po' stretti* del poeta, che Mendonça vede come *um desses miúdos dos College.*

L'intervista fornisce inoltre preziosi spunti sulla personalità di Pasolini; il suo modo "sincero" di vestire, ad esempio, che è lo stesso che il poeta attribuisce ai giovani americani: [I giovani newyorchesi] *hanno un gusto favoloso: guarda come sono vestiti. Nel modo più sincero, più anticonformista possibile*. E poi i riferimenti alla consapevolezza che egli doveva avere di possedere

[499]*Chelsea Hotel*, *ibidem,* p. 40.
[500]*Voto de pobreza*, *ibidem,* p. 42.
[501]*Uma canção debaixo do dilúvio*, *ibidem,* p. 48.
[502] A questo componimento si ritornera in modo approfondito nel capitolo finale della tesi.

una certa *elegância / nem ingénua nem mítica*[503], alla *camisola vistosa* di *cor inacreditável*[504]e alle scarpe, *sapatos de couro perfeito*[505] che ritroviamo in Mendonça.

Tolentino Mendonça fa una lettura ironica dell'immagine che appare sullo sfondo della foto: il contrasto tra il cartellone pubblicitario (*The World's Finest Convertible Furniture*) dei mobili convertibili Castro – nome che rievoca il leader della rivoluzione comunista cubana – e quello che lo sovrasta della Coca-Cola, simbolo del capitalismo americano. Tale contrasto è paragonabile, altresì, a quello che si instaura nel titolo provocatorio e politicheggiante dell'intervista, *Un marxista a New York* – tema su cui la Fallaci torna varie volte nel corso del dialogo; e anche a quello provocato dalla bevanda che il regista sceglie di sorseggiare in tale occasione.

Ancor più interessante è poi il tema ricorrente della luce, particolarmente in *Estação central*, dove ha la funzione di mettere in evidenza le guance scarne, il taglio degli occhi, la forma del cranio; in Mendonça la luce *bate*, creando un gioco di significati che evoca l'idea di maltrattamento, di sofferenza; gli occhi sono *lúcidos, dissidentes, provocatórios*, e in ciò differiscono dalla descrizione che ne fa la Fallaci; e il volto non è solo scarno, ma *imutável*, attribuendogli oggi, a quasi cinquant'anni da quando è stata scattata quella foto, un carattere che si potrebbe definire scultoreo.

Scultoreo e mitico: *os seus quarenta e quatro anos / a somar aos setecentos que teria hoje Boccaccio.* Stabilendo un inedito ponte tra Pasolini e il fiorentino, Mendonça ha in mente il nuovo concetto di amore introdotto da quest'ultimo nel *Decameron*, estremamente innovativo rispetto alla morale medievale, che consiste nella valorizzazione delle pulsioni umane naturali a discapito dell'elevazione spirituale ricercata dai poeti dell'"amor cortese". Com'è risaputo, cinque delle novelle boccaccesche verranno riproposte da Pasolini per il grande schermo nel primo di quei film che avrebbero costituito la cosiddetta "Trilogia della vita": *Il Decameron.*[506]

Il poeta portoghese riprende quasi letteralmente la descrizione della Fallaci per parlare delle notti trascorse da Pasolini in quella *América infame* (sostituendo la tripla aggettivazione sporca, infelice, violenta) da cui l'autore di *Ragazzi di vita* tornava con *o corpo derrubado pela surpresa / de estar vivo* (in Fallaci, *il corpo indolenzito dalla sorpresa d'essere vivo*), della solitudine provata per le strade più cupe di Harlem, di Greenwich Village, di Brooklyn (*nei bar dove non entra nemmeno la polizia*). L'unica immagine totalmente tolentiniana, in questo brano, si trova in quei *restos de uma canção que não queria esquecer*, l'apice della poesia che Pasolini riscopre nella New York notturna.

---

[503] «E così mascherati se ne vanno, orgogliosi, *coscienti della loro eleganza* che non è mai un'eleganza *mitica o ingenua*. Ti vien voglia di imitarli (…)» in O. Fallaci, *Un marxista a New York*, "L'Europeo", 13 ottobre 1966. Corsivo mio.
[504]"Quei *maglioni vistosi*, quei giubbotti da poco prezzo, quei *colori incredibili*." *Ibidem*. Corsivo mio.
[505]"(...) un ragazzo, bello, elegante come dici tu: *scarpe di cuoio perfetto*, calzini leggeri, pantaloni ben tagliati, un pullover favoloso." *Ibidem*. Corsivo mio.
[506]Gli altri due sarebbero stati *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

Nell'ultima strofa, una frase pronunciata dall'autore di *Petrolio* e da Mendonça ricollegata alla fotografia sopra citatat, si presenta come la chiave di lettura dell'intero componimento: *dou comigo a pensar / confusamente em tudo isto*. Il poeta immagina di pronunciarla seduto davanti al bancone di un bar, a Times Square, attenuando con la coincidenza topografica la distanza di quarantacinque anni che lo separa dal soggiorno newyorkese dello scrittore italiano. Quarantacinque anni: l'età che Pasolini aveva al tempo in cui conobbe la Grande Mela. Coincidenze che contribuiscono a rendere tutte le immagini immensamente più attuali e concrete, e a far percepire al lettore la presenza quasi reale di questo grande marxista incantato dalla capitale del capitalismo, di questo santo scandaloso del XX secolo.

Possiamo associare Pasolini anche alla poesia *Imitação de Cristo, che* si apre con una citazione da Joseph Beuys (1921-1986) - poliedrico artista tedesco autore di sculture, opere di stile *fluxus, happenings, performances,* video, installazioni, che visitò New York per la prima volta otto anni dopo il viaggio alla Grande Mela del Poeta italiano. Questa poesia appare in stretta correlazione al *Retrato de Pasolini em Nova Iorque,* rapporto rafforzato dall'avverbio *também* con cui il componimento si apre. Pasolini, un altro *damnatus* imitatore di Cristo, che vaga per le vie della città e che, come una tempesta di vento, tutto trascina via sull'onda del suo passaggio.

Ma è da considerare Pasolini presente anche indirettamente, attraverso quello che del suo insegnamento ha raccolto Tolentino, come si può vedere nella lettura *O perfume precioso*, che si lega a sua volta direttamente a quello che lo precede all'interno del volume, attraverso il soggetto comune della casa.

In *Dentro da casa*, i sostantivi "naufragio" e "saccheggio" preludono alla boccetta di profumo che si rompe *Aos pés do hóspede* in *O perfume precioso,* costruendo ancora una volta un paradigma di rovina, devastazione. Questa volta, però, il finale delle due poesie ci prospetta un'inedita salvezza: la vita è *aquilo que se extingue,* ma è anche *aquele momento / o perfeito fio de prumo / que indica o centro da terra*[507]*;* ed è, al di là di tutto, ciò che ogni essere vivente celebra sulla terra, per il semplice fatto di esistere.

Le due poesie presentano una struttura circolare in cui vita e morte si ricongiungono, e in cui il centro catalizzatore di tutto ciò che accade è l'ambiente domestico – sia esso inteso letteralmente come interno della casa o metaforicamente come interiorità dell'individuo – sebbene sia *quando estamos fora / à mercê dos elementos* che essi prendono forma. Nella stessa allusione all'episodio della peccatrice penitente, tratto dal Vangelo di Luca (7:36-50)[508], si può altresì indovinare nella casa

[507]Notevole assonanza con l'opera di Sophia de Mello Breyner Andresen.

[508] I versetti 36-50 del settimo capitolo del Vangelo di Luca sono argomento della tesi di Dottorato di José de Tolentino Mendonça, pubblicata dall'editore portoghese Assírio & Alvim nel 2004 con il titolo *A construção de Jesus*.

in cui avviene l'evento, nel padrone della stessa e nei commensali una compagine "esterna" che si contrappone all'intimità immediatamente instauratasi tra la donna e Gesù. Più breve del componimento precedente, *O perfume precioso* insiste sul tema del vagabondaggio, della povertà e dell'infelicità visti come un diritto, ribadendo dunque il più volte citato *topos* della nobilitazione dell'esecrabile.

Interessante è notare come tutta la scena descritta in *O perfume precioso* sia profondamente narrativa, quasi pasoliniana: la citazione evangelica[509] la colloca immediatamente nell'abitazione del fariseo Simone, e ne presenta uno dei protagonisti, il Figlio di Dio. Relegato a tale citazione, il sacro in seguito non viene più menzionato all'interno del componimento, secondo un programma stilistico-interpretativo che deve molto al Pasolini. La donna è rannicchiata ai piedi di Gesù, come un animale domestico, e il Maestro la guarda *com os olhos de um cão meigo*; una scena che non lascia nulla al divino, e dove, al contrario, la dimensione strettamente umana è rafforzata dall'uso della prima persona singolare (*Recordarei sempre aquele momento*) con cui il poeta si rende partecipe – o quanto meno spettatore – dell'accaduto.

> O poema é conversa humana
> Palavra que recuperamos
> Ao abandonar[510]

I tre versi conclusivi di una delle ultime poesie del libro, *Do poema como contrato social*, sintetizzano il personale concetto di poesia dell'autore, che coinvolge la sua già citata volontà di dar voce a ciò che il senso comune considera infimo; così, il messaggio sotteso nella terzina sopra citata è che il valore dialettico della poesia, intesa come dialogo – e dialogo squisitamente umano – lascia spazio ai silenzi e demistifica la parola. Quest'ultima, infatti, nell'universo poetico tolentiniano non si crea, ma si "recupera", si risolleva da un precedente fallimento: il poeta la scopre quasi per caso, senza compiere uno sforzo euristico, in un semplice meccanismo di perdita e riabilitazione di ciò che è perduto.

Lo stesso titolo del componimento crea un effetto di disorientamento nel lettore: sin dall'antichità siamo infatti abituati a considerare la poesia come un ente superiore che esula dalla sfera del reale, concepito a immagine e somiglianza di una élite educata a uno studio esegetico volto a cogliere significati profondi e occulti di una letteratura-enigma. Un mezzo per superare la condizione umana. In netto contrasto con tutto ciò, "Contrato Social" richiama sin dal titolo le teorie diffusesi a partire dalla metà del XVII secolo per mano di filosofi quali Hobbes, Locke e Rousseau,

[510] J.T. Mendonça, *Estação* cit., p. 46.

che pongono le basi del cosiddetto "contrattualismo politico" e che vedono la legittimazione delle forme di governo contro all'ancestrale stato naturale dell'essere umano a esse precedente. In questo modo, la poesia appare quasi come pegno di un determinato fine politico, solitamente considerato estraneo a essa.

Se ci si sofferma sulla singola parola "contratto", si vedrà infatti che essa richiama una forma di lucro, *i.e.* la base – a volte meschina – della struttura sociale umana; i due sostantivi con cui si apre e chiude la poesia – rispettivamente, *comércio* e *troca* – rafforzano questa tesi. A bilanciare questo campo semantico della materialità intervengono gli aggettivi *bilíngue* e *inútil* riferiti a "commercio", come nel tentativo di offrire una possibilità di nobilitazione alla poesia: commercio, sì, ma tra due lingue, due codici, per ampliare i propri orizzonti culturali; scambio, sì, ma inutile perché a essere barattato è il superfluo, l'abbondanza.

Alla metà del primo verso ecco un'altra espressione che crea sconcerto: il verbo *precisar*, aver bisogno, abbinato alla poesia. Parlare di necessità rimanda infatti a un'idea tutta materiale di sopravvivenza, non certamente a un'entità superiore qual è la poesia nell'immaginario collettivo. E invece qui l'arte ha *bisogno* di uno scambio, di un passaggio al di là di qualcosa, di un movimento verso qualcosa; un movimento spontaneo, casuale come lo schianto di un fulmine, un crollo rovinoso seguito dal silenzio – metafora che introduce uno dei *topoi* fondamentali del libro –, un assurdo possibile. Ed è proprio questo "movimento", questo reciproco scambio con ciò che è umano a rendere la poesia così *próxima*, vicina, all'umano stesso.

Vale la pena soffermarci momentaneamente sull'aggettivo *próxima* per osservare che esso rimanda nitidamente all'opera di Sophia de Mello Breyner Andresen: in *Dual* (1973) l'autrice, che fa parte dell'universo culturale e affettivo di José Tolentino Mendonça, parla delle giornate d'estate in cui *O destino torna-se próximo e legível*: e la leggibilità del destino è la poesia stessa, che implica l'esistenza di un codice che deve essere tradotto. Uno scambio reciproco bilingue e spontaneo, un abbandono delle menti in cui ciò che si recupera è la parola.

Estação central apre con una citazione da John Henry Newman, cardinale anglicano vissuto dall'inizio alla fine del XIX secolo, e che è stato beatificato due anni prima della pubblicazione di questo volume: "Un uomo si confida più facilmente man mano che si avvicina alla fine della vita". Parole che appaiono come proposito di sincerità da parte del poeta, sebbene la sua vita non sia giunta al termine, ma soltanto al termine della prima metà. E proprio questo desiderio di trasparenza si estrinseca nel titolo della prima poesia: *It's time to be clear.*

Si tratta, come in molti altri casi all'interno della produzione poetica di Tolentino Mendonça, di un titolo preso a prestito. *Time to be clear* è infatti il titolo di una canzone uscita proprio l'anno che il poeta ha trascorso a New York; il cantautore è Bonnie 'Prince' Billy (1970), che con la sua

opera si pone l'obiettivo di creare un "suono puramente americano"[511].L'idea che *God isn't listening or else is too late,* filo rosso dell'opera dell'artista statunitense, sarà più volte ripresa in *Estação central,* ove appare tuttavia in un'accezione differente: dal non udire si passa al non parlare (*Creio em Deus, mesmo quando Deus se cala*[512]; *Ninguém fala menos do que Deus* […] */ A Palavra que Deus pronuncia / é silêncio*[513]).

Il messaggio più forte contenuto in questa poesia è tuttavia quello cui si accennava sopra: il piccolo che diventa grande, l'imperfezione come perfezione. Questo è il senso dei binomi povertà-eternità, amore-errore, distruzione-bellezza. Sin dal primo verso si avverte una dialettica tra il poeta e "gli altri", quelli che "parlano di lui" e lo considerano un essere povero, avvolto in una "notte eterna"; un essere che vacilla, dubita, scivola. Nel quinto verso troviamo inaspettatamente una copulativa, *e sei* "e so" laddove ci saremmo aspettati un'avversativa: paradossalmente, è proprio su questa consapevolezza – la consapevolezza che l'amore nasce dall'errore, dall'incompiuto, dal remoto – che il Poeta fa perno per affrontare la vita.

Lo stesso messaggio, espresso attraverso l'uso della copulativa, è rafforzato dall'avverbio *apenas* ("solo") posto all'inizio della seconda strofa, che apparentemente minimizza un dato in realtà fondamentale: il fatto di sapere che l'amore esiste, seppure nato dall'errore, seppure la sua spinta propulsiva non sia mai la stessa. E il profondo *azul e negro,* "azzurro e nero" diviene notte, *a noite que se desmorona,* ma che è *sempre mais bela.* In questa immagine, la bellezza e l'amore acquisiscono il potere di superare le barriere della fugacità terrena e dell'imperfezione stessa da cui hanno origine. Ed è a questo punto che la voce del poeta si leva più alta di quella di coloro che "parlano di lui".

La ricerca della chiarezza ancora in *Um cigarro a arder,* che aggiunge qualcosa alla frase di John Henry Newman posta in epigrafe: non solo è più facile, ma è anche più saggio non omettere mai nulla: è quanto si dichiara, del resto, nell'ultimo verso, non a caso separato dagli altri. *Transitar* è ancora il verbo di movimento che costituisce il *leitmotiv* dell'intero volume. Ma qui il passaggio è troppo oneroso, e la risposta che tarda può scuotere nei suoi propositi di amore e comprensione anche colui che "vive al confine", o alle porte, o al limite, dell'umano. Allora, ciò che rimane all'uomo è proprio la sincerità di confessare la sua debolezza.

In *Isto è o meu corpo* – frase di immediata reminiscenza eucaristica, che il sacerdote pronuncia al momento della consacrazione delle ostie – il corpo è uno spazio fatto di gradini erosi (*inclinados / por milhares de lembranças*), con evidente richiamo al motivo biblico della scala di Giacobbe[514]; un

[511]*It's time to be clear* fa parte dell'album *Wolfroy Goes to Town* (2011).
[512]*Credo,* in *J.T. Mendonça, Estação cit.,* p.28.
[513]*O silêncio, Ibidem,* p.36.
[514]Genesi 28, 12: *E sognò; ed ecco una scala appoggiata sulla terra, la cui cima toccava il cielo; ed ecco gli angeli di Dio, che salivano e scendevano per la scala.*

desabamento, uno spazio che non ritorna e che nessuno comprende (*formas que ninguém ouve*). La metafora ha una funzione essenzialmente didattica: il poeta vuole insegnarci a "cadere e chiedere", non a rialzarci.

Dalla canzone gospel *Take My Hand Precious Lord*, scritta dal Reverendo Thomas A. Dorsey, José de Tolentino Mendonça prende il titolo della seconda poesia della raccolta *Estação central*. Questo componimento si pone come una esortazione ad abbandonarci completamente a Dio, a riporre tutta la nostra vita nelle mani di Colui che ce l'ha donata. In quest'ottica bisognerà intendere anche le "camere affittate" e le "lingue straniere" di cui si parla nel testo, e in quest'ottica bisognerà leggere quell'*inesperado, contraditório* che è il contingente e che il poeta considera totalmente estraneo da sé; non solo le qualità, ma anche le bassezze – i vizi – gli sono ormai estranei, giacché più nulla gli appartiene. Nella "stazione centrale" del "cammino della vita" tutto sembra cospirare contro di lui, ma, in realtà, il *Precioso Deus* prende per mano un suo figlio, e se sta *sozinho diante de si mesmo*, la forma condizionale della frase costruita attorno al verbo *estar* ci suggerisce che è solo per poi intervenire in suo aiuto. E tutto si dilegua, come uno stato d'animo momentaneo.

Dedicata allo studioso medievalista portoghese José Mattoso (1933), di cui evoca il passato di monaco benedettino, *Os justos* parla della vita claustrale che si impone all'intellettuale – anche quando questi non indossa più il saio – e della sapienza che apre alla conoscenza di Dio e che fa sì che questi non debba "sfondarle", quando tornerà sulla terra. L'*iter* conoscitivo volto all'acquisizione della sapienza inizia *louvando o imperfeito* e ogni sorta di imperfezione; l'imperfetto è qui rappresentato dal tempo che si inclina, come i gradini del corpo in *Isto è o meu corpo*. Ciò che è *vulnerável* e *inacabado* è lodato da quanti conoscono *por dentro a brancura da manhã*. La "soglia degli spazi"è quella stessa frontiera di cui si parla in *Um cigarro a arder*, mentre il motivo del silenzio collega questo componimento al successivo, *A iguana no filme de Jafar Panahi*.

In *A ronda dos eleitos* – che, anche nel titolo, presenta forte attinenza con *Os justos* - i giusti compaiono sotto le spoglie di artigiani; ma, a differenza delle anime elette che *estão sentados à soleira dos espaços*, questi ultimi perfezionano silenziosi la propria opera, *apanham pedras e atiram-nas para longe*; sono i giusti che *recusam tudo / até mesmo a salvação*, e che per questo si identificano con la sventura, con il seme che cade lontano, con il vuoto lasciato dal vento, con le pozze dell'acqua piovana; ma proprio in queste pozze sguazza un pesce – tradizionale allegoria di Cristo. La stessa totale abnegazione dei giusti in questa poesia ricompare in *Voto de pobreza: Aceitar que depois de tudo / o pai do filho pródigo não queira saber / porque se parte / ou porque se regressa.* Il concetto sotteso in *O perfume precioso* emerge qui chiaramente, in versi come *Não são pecadores decentes / os receptores do amor de Cristo*: altri eletti, questi, che *escolheram viver em casas frias*, spettatori

del degrado umano; eletti che vivono di frugalità, di rinunce e di abbandono totale a Dio, pur ripetendo *Nada entreguei.*

C'è un'altra poesia, che si trova già nella seconda metà del libro e che riprende, in certo modo, il tema della vita claustrale; in questo caso, a essere paragonati a dei monaci sono i *funcionários,* lavoratori che Mendonça ascrive alla categoria dei *justos. Escrito num Livro de Horas*[515] appare come un'elegia dei manoscritti medievali: coacervi di brani sacri, orazioni e salmi, questi testi, compilati da mani illuminate, accompagnavano l'uomo di fede nelle varie funzioni devozionali quotidiane, ed è da essi che l'autore prende spunto per innalzare un inno alla fede *de dois olhos*. Quest'ultima espressione, ripetuta per ben tre volte all'interno del componimento, accosta per sineddoche la laboriosità degli occhi umani a quella dell'impiegato, *que se prepara / para as tarefas do dia,* senza perdere al tempo stesso il significato più immediato di visione della realtà, che sfida le censure del mondo. Nella terza strofa troviamo un suono, *num louvor / capaz de ensurdecer*, in un'immagine sinestetica in cui la lode sconfigge il dubbio.

Osservando il fiume che bagna New York, nella mente dell'autore di *Estação central* nasce una preghiera piena di speranza, *Salmo junto do rio Hudson*: di questo componimento spicca la struttura tripartita, che lo avvicina a un'altra preghiera, una professione di fede che si trova più avanti nell'economia del libro e che si intitola significativamente *Credo*.

Le due poesie, che differiscono quanto al valore concettuale – la prima è costruita attorno al verbo "pedir", proiettandosi in un futuro in cui è riposta la speranza del poeta, mentre la seconda ha come predicato "crer", con cui egli dichiara la sua fede) –, sono affini dal punto di vista formale: nella seconda, la tripartizione è resa evidente dalla terzina e dall'anafora "Creio"; nella prima, dalla reiterazione, anch'essa anaforica, della congiunzione condizionale "se". È da notar, inoltre, la corrispondenza chiastica che lega i due componimenti: in *Credo* il soggetto è l'io poetico che professa la fede in Dio, creando uno schema prima-terza persona che si inverte in *Salmo junto ao rio Hudson:* qui è da *Ele*, il Signore, che si inizia, per giungere nel finale alla persona dell'autore, in una struttura che ricalca metaforicamente il percorso della Grazia elargita da Colui al quale è diretta l'invocazione.

Dio, che è deposito di sapienza[516], Signore delle stelle, della luce, del mare e del vento – da sottolineare, qui l'interessante riferimento all'Empire State Building e alla Freedom Tower *em construção*[517] – è colui che traccia le linee invisibili del cammino del poeta, anche nella perdizione.

[515] Pubblicato in Portogallo sul quotidiano "Público" del 3 settembre 2011, insieme a un'altra poesia dell'autore, *Escatologia,* e in Italia in *Lo splendore della verità - La belezza della carità. Omaggio degli artisti a Benedetto XVI per il 60º di Sacerdozio,* Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2011.

[516] Il verso *as enumeras com exatidão,* riferito alle costellazioni, ricorda la poesia tolentiniana *La Repubblica,* della raccolta *Estrada Branca,* ove leggiamo che *Apenas Deus os teria contados / mas a publicidade aos produtos Bioscalin / garante inquietantes milagres capilares / e revela / são 130 mil os cabelos da nossa cabeça*.

[517] L'uso di questa espressione attribuisce un valore quasi storico-documentale alla poesia.

In *Credo*, Dio viene paragonato al sole e all'amore di cui condivide l'irraggiungibilità, e appare come la voce che anche nel silenzio accompagna l'uomo. Denso di significato è anche il sottotitolo del componimento, "attribuito a Yossel Rakover[518].

Un argomento particolarmente paoliniano, quello dell'"impuro", risalta in modo mirabile in *Quando Deus vacila em mim,* con una citazione dal teologo luterano tedesco oppositore del regime nazista Dietrich Bonhoeffer (1906-1945)[519]:

> Deus abraça o meu vazio profundamente grato
> Abraça a imundície de todos os seus filhos
> e continuamente declara-os bem-aventurados

La rivelazione di Dio, la comprensione del *grande mistério* dinanzi al quale *as palavras / não servem,* avviene nel momento in cui la fede vacilla; e la rivelazione è che proprio la castità divina rende possibile la consumazione di un atto causato dalla *paixão insultuosa / dos devassos*: quanto più grande è il degrado in cui versiamo tanto più il Padre ci ama, come nell'episodio di *O perfume precioso.* Sulla stessa linea, sebbene nel campo delle arti plastiche, si colloca *The Pace Gallery*, galleria di arte contemporanea[520] i cui soggetti furono equiparati significativamente al fango. Sul finale affiora poi ancora il tema della frontiera, intesa come spazio di maggiore vicinanza alla verità; poiché la verità è ciò che rimane al di fuori, che non si sottomette à *exposição ou ao espanto* del mondo.

Nell'opera di Tolentino capita di imbattersi con dei titoli che sono in se stessi la dichiarazione di ciò che l'Autore fa spesso: le sue parole che ritrovano il cinema, la musica o le arti plastiche. Il gusto per l'intertestualità – che avvicina sensibilmente Tolentino Mendonça a Pier Paolo Pasolini – si estrinseca nel ricorso a un linguaggio multicodice ove la parola assurge a sintesi di universi distinti.

Alla citazione del regista iraniano Jafar Panahi (1960) segue così il giovane cineasta portoghese João Salaviza (1984) nella rievocazione di due film che parlano di reclusione domiciliare: *This Is Not A Film* (2011) e il cortometraggio *Arena* (2009)[521]. *A iguana no filme de Jafar Panahi* ci parla di lentezza, *A arena no filme de João Salaviza* di velocità (*O rastilho daquela infelicidade*); con la prima poesia ci troviamo di fronte al *topos* dell'oscurità (*Florestas nocturnas, Campos que se*

[518] In una sola notte, il lituano Zvi Kolitz (1912) – morto nel 2002 a New York – scrisse "Yossl Rakover si rivolge a Dio", pubblicato sulla "Jiddische Zeitung" di Buenos Aires il 25 settembre 1946 e attribuito a un combattente del ghetto di Varsavia, che poco prima di morire, quale nuovo Giobbe invoca un Dio giudicato troppo indifferente di fronte al trionfo dell'orrore.
[519] Saggio di carattere teologico pubblicato nel 2007 dalla Assírio & Alvim all'interno della collazione "Teofanias" (A&A); Tolentino Mendonça ne è stato coordinatore editoriale.
[520] Con quattro sedi nella sola New York, e con altre a Londra e Pechino, la *Pace Gallery* venne fondata nel 1960 a Boston da Arneglimcher ed è attualmente una delle più importanti gallerie di arte contemporanea.
[521] Quest'ultimo vincitore della Palma d'Oro a Cannes.

alagam no escuro, A chapa de aço dos céus), mentre nella seconda è la luce il soggetto attorno al quale si costruisce l'esperienza poetica (*A colisão com a luz, A luz indiferente e vazia*); la prima sotterra, la seconda distrugge. Con questo singolare gioco di contrasti, l'autore mette in evidenza la sorprendente specularità che emerge dal confronto degli opposti: il potere costruttivo-distruttivo del binomio luce-ombra, che rende indipendente e al tempo stesso vanifica qualsiasi forma espressiva.

Voci e silenzio sono i motivi di altre tre poesie, di carattere evidentemente religioso. *Nocturno em Greenwich Village* – il cui titolo fa pensare alla strada newyorkese descritta da Pasolini nel 1966 – si apre con una citazione da San Juan de la Cruz, autore amato e più volte ripreso da Tolentino Mendonça: la notte come principio e fine, in cui vista e udito convergono in un silenzio cosmico e in cui tutte le cose – dalla pianura disabitata all'oscurità alla canzone che rimane *a rodar sozinha* in una casa – tacciono (*tudo se aquieta / a noite pode-se ouvir*) lasciando affiorare il suono notturno.

In *O Silêncio* – dal sottotitolo *Segundo Angelus Silesius*[522] – si afferma *che A Palavra que Deus pronuncia / é silêncio*; e che *Deus ultrapassa tudo / nada se pode dizer*. *A prodigalidade de Deus / só a alcança* il silenzio del credente. *Escatologia*[523], titolo con il quale significativamente si conclude il libro *Estação central*, ripresenta alcuni degli elementi trovati nelle poesie precedenti: l'allegoria della scala di *Isto è o meu corpo*; la dolcezza dell'agnello malato, che rimanda agli occhi sereni del cane di *O perfum eprecioso*; la *sombra do outro* di *Take my hand Precious Lord,* che parla dell'"ombra" di Dio; le mappe, che compaiono in *Aprendido num salmo sufi,* e il tronco dell'albero che troviamo in *A horta do meu pai.* Ma l'aspetto centrale di questa poesia è rintracciabile nel verso *a medida de um oral silêncio,* ove si ritrovano l'intimità, il senso dell'imprevisto, l'umiltà che si credeva destinata a perdersi.

Patti Smith explica o Cântico dos Cânticos è l'esempio forse più evidente di quella ricerca di ibridismo tra sacro e profano a cui si è più volte fatto riferimento nei paragrafi precedenti. Sin dal titolo, alla componente religiosa – particolarmente cara, in questo caso, a Tolentino Mendonça, che ha tradotto in portoghese il libro dell'Antico Testamento, attribuito a Salomone, figlio del re David[524] – si affianca un elemento della cultura popolare statunitense del XX secolo. Patti Smith (1946), soprannominata "sacerdotessa *maudit* del Rock" è qui ambasciatrice di un messaggio d'amore che permane all'avanzare del giorno, che comporta la chiusura dei caffè notturni e la cancellazione delle tracce dell'amore dall'odore dei disinfettanti. Perché l'amore c'è stato, come innocente *senha*

[522] Nome acquisito dopo la conversione al cattolicesimo dal poeta e mistico tedesco Johannes Scheffler (1624-1677), famoso per dilettarsi con i paradossi del misticismo.
[523] Pubblicato in Portogallo sul quotidiano "Público" del 3 settembre 2011, insieme a un'altra poesia dell'autore, Escrito num livro de horas, e in Italia in *Lo splendore della verità - La bellezza della carità*. Omaggio degli artisti a Benedetto XVI per il 60º di Sacerdozio, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2011.
[524] J.T. Mendonça, *Cântico dos Cânticos*, Cotovia, Lisbona, 1999.

aguardada por mundos futuros, come una rivelazione improvvisa dei centri propulsori dell'energia e della vita.

Altra riflessione sul tema dell'amore si rinviene in *A ciência do amor*; anche qui il tutto è velato da un sentore di illegalità, che, se nella poesia precedente era dato dall'ambientazione notturna, qui è reso attraverso forme aggettivali quali *traficadas* e *sem certeza.* E, ancora una volta, l'idea di disastro imminente (*casa devolutas, temporais, aluviões, sofrimento corrosivo*), sempre associata a qualcosa che, estraneo agli interlocutori (*acordo que nos escapa, corpos que não o nosso*), aleggia su di essi: si tratta di una *forma contínua,* preannunciata nella strofa, un movimento sottile in cui *Um mês ou um século mais tarde /* [as emoções] *movem-se ainda*; così impercettibile da non lasciar comprendere se il suo passaggio accelera o frena la vita umana.

Anche la poesia successiva, *Escarpas,* con il vocabolo *calamidades,* abbinato all'amore, si ascrive all'insieme di componimenti che ruotano attorno al campo semantico della distruzione-resurrezione. Questo testo sviluppa l'idea del dinamismo, contenuto *in nuce* nei precedenti: espressioni come *cruzamos, ímpeto relutante, ascensão, corríamos, turbulenta,* creano un effetto di movimento che viene controbilanciato, successivamente, dal verso *imóveis a ponto de parecer mortos*, che tutto ricopre con la sua stasi, come l'improvviso silenzio della notte. Ma è una quiete apparente: *O vento do mar já conseguiu acalmar muitos corações / mas os nossos não.*

Di tenore decisamente diverso, *Chelsea Hotel*[525] e *Uma canção debaixo do dilúvio* parlano di amicizia: persone che, insieme, osservano *uma realidade que não pára*, ma a cui *nos abraçamos sempre como sobreviventes*. Particolarmente sensibile alla tematica dell'amicizia[526], Tolentino Mendonça alloggia nell'hotel di New York più conosciuto al mondo, quel Chelsea che ha ospitato scrittori, musicisti e artisti[527] e che nella sua creazione diviene l'*última morada de Deus,* il luogo in cui il poeta *devia estar contente e não estava*, forse perché giunto troppo tardi, e dove proprio la presenza degli amici gli ha consentito di resistere *ao frio e aos golpes da estranheza.* In *Uma canção debaixo do dilúvio* fanno la loro comparsa due attività sensoriali insolite nella letteratura tolentiniana: il tatto (*à superfície*) e la percezione olfattiva; attraverso immagini strettamente collegate alla dimensione corporea dell'essere umano, l'autore riesce mirabilmente a introdurre il concetto di salvezza divina, che in tal modo appare fortemente concreto. La salvezza si rivela in un diluvio biblico, sotto forma di abbraccio o di canto.

[525] Dedicata a Rita e Bernardo Mota.
[526] Cfr. J.T. Menonça, *Nenhum caminho* cit., uscito lo stesso anno di *Estação Central*.
[527] Situato al civico 222 west 23rd Street di Manhattan, zona Chelsea, l'hotel ha accolto anche per molto tempo artisti comeBob Dylan, Janis Joplin, Patti Smith, Leonard Cohen, Arthur C. Clarke, Dylan Thomas, Sid Vicious, Robert Mapplethorpe, e vari nomi legati Andy Warhole e alle sue *Factories*.

Verso la fine, il libro presenta quella che può definirsi una trilogia illuminante: *A horta de meu pai*, poesia il cui carattere oscilla tra il narrativo e il biblico, riecheggia un gusto stilistico classico, ravvisabile nell'uso di espressioni come *ampara, floração, passagem* e nell'assonanza dell'ultimo verso (*a tudo o sol concede a exacta porção*) con l'universo poetico legato al mare mediterraneo di Sophia de Mello Breyner Andresen[528]. Qui, un allegorico cammino cadenzato (scandito da verbi come *ampara, estende, espera*) apre la strada al concetto di frontiera, spazio-limite (*fronteira avançada / que me arrasta para uma verdade*), già più volte incontrato nell'analisi della poesia di Tolentino Mendonça.

Coast to coast, secondo elemento di questa trilogia della luce, la stessa *luz branca do clarão* è capace a un tempo di modellare l'*exacta porção* delle cose e di immortalarle in sé, forgiarne idealmente un calco in grado di garantire che esse *existiram uma vez.* Come nell'immagine del cane e del ragazzo in movimento (*corriam no meio dos milheirais*).

Infine, *O mapa, aprendido num salmo sufi*, amplia il discorso tolentiniano, di impronta decisamente cristologica, alla corrente mistica e contemplativa della religione islamica, che ricerca un'esperienza intima, diretta e continua di Dio: un Dio, secondo Mendonça, universale, che *Todos podem contemplar sem véus*, che non lascia spazio a eresie o a ortodossie, e che si identifica – in continuità con le poesie precedenti – con il movimento (*Eu deambulo*): un movimento centripeto che mira al cuore delle cose, alla cui luce – già visibile – vuole aggiungere il profumo (*busca da essência das rosas*).

Anche due personalità femminili della contemporaneità trovano spazio nell'universo poetico tolentiniano: si tratta di Marianne Moore (1887-1972) nel titolo *A poesia completa de Marianne Moore*, e Dorothy Day (1897-1980) in una citazione all'interno della poesia *Tarde de Inverno no Parque*[529].

I due componimenti considerano quanto delle due donne è rimasto e ne evocano l'assenza in un mondo che non ha conservato ma riconosce lo spazio da esse occupato: uno spazio, nel caso di Marianne Moore, puramente "interno", costituito dalla casa e dagli oggetti lasciati al momento della morte, curiosamente riuniti sotto il titolo di *Poesia completa*, quasi si trattasse di un'antologia poetica; "esterno" invece quello di Dorothy Day, la cui figura è associata a un parco, quasi certamente il *Central Park* ("centrale" come la Stazione) della Grande Mela. La poetessa Marianne Moore scriveva che la vita non si limita ad accadimenti e abitudini, ma deve essere corroborata dal successo e dalla

[528]Cfr. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Geografia*, Lisboa, Caminho, 2004, e *idem*, *Arte Poética I*, in *Obra Completa*, Caminho, Lisboa 1999, p. 93. In particolare, in quest'ultima opera la scrittrice disserta sulla teoria sull'illuminazione solare: "Em Lagos em Agosto o sol cai a direito e há sítios onde até o chão é caiado. O sol é pesado e a luz leve. [...] Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol."
[529]"Amei as tardes de inverno no parque".

leggenda; secondo la giornalista e attivista sociale anarchica Dorothy Day, c'è qualcosa – ad esempio l'abisso, la luce – che, forse, sopravvive a tutti noi. Si potrebbe tentare un collegamento fra queste due scrittrici e un'altra molto stimata da Tolentino Mendonça, che le dedica alcuni importanti versi: *Adília Lopes*; su di lei, l'autore di *Estação Central* ha scritto, nell'ottobre del 2009, l'articolo *Deus é a nossa mulher-a-dias - Uma audição teológica da poética de Adília Lopes*, letto in occasione della presentazione della sua opera poetica riunita, *Dobra.*

Personaggio discusso, nella poesia di Mendonça, Adília Lopes (1960) non viene evocata – come nei due casi precedenti – ma parla in prima persona: *Chamo-me Adília Lopes* recita il primo verso di una poesia che si sviluppa attorno ai binomi casa-insetto, donna-geco, cucchiaio-coltello, costante cosmologica-accelerazione delle galassie, telegramma sinfonico-assenza di tutto. Il messaggio poetico, profondamente tolentiniano, che si desume da questi versi è che la verità *prefere não sair / do bairro*: una volta acquisita, la conoscenza del vero rimane confinata nello spazio interiore, nella mente e nell'anima di chi ne è entrato in possesso.

In *A janela iluminada,* la lente del poeta si posa sul mondo, che, osservato attraverso un'immaginaria finestra, appare come una dimora illusoria, in cui il trascorrere del tempo, che comporta il susseguirsi delle stagioni, delle condizioni atmosferiche, dei differenti tipi di paesaggio attraverso cui si passa, è compensato dalla *duração / do amor*. *A delicadeza do mundo* è invece luogo di solitudine e di *folhas apodrecidas*, una *poça castanha*, l'antitesi della vita. Vista in questo modo, la vita qui appare come un dialogo fatto di frasi spezzate, una salita attraverso una scala di fumo, che si dilegua a poco a poco come il vento che si placa o come *sementes / que nos dispersam.*

O tempo e *Através do Inverno e do Verão* evocano il tempo e le stagioni, quale archetipo di fugacità: nella prima poesia della serie, tre strofe richiamano le immagini della morte, (*tempo perfura, ferrugem velha*), della vita, (*insectos erram de planta em planta / um feto desdobra grandes folhas*), del cielo (*a lua sobe no céu / lavado de fresco*), in un succedersi di morte e resurrezione che prosegue nella seconda poesia, in cui *palavras adormecidas despertam*: parole "addormentate", che si risvegliano e si rivelano *por detrás da cortina* grazie alla casualità della vita.

I.XVIII *O estado do bosque*

Peter
Qual é o sentido do trilho?
John Wolf
Não sei. Cada trilho conduz a mais do que um sentido.[530]

40. Cartellone di *O Estado do Bosque*, regia Luís Miguel Cintra.
Lisbona, Teatro Bairro Alto, 7-24 febbraio 2013.

Con questa domanda e risposta inizia la seconda esperienza di Tolentino come autore teatrale. *O Estado do Bosque* (diciotto rappresentazioni a Lisbona, nel Teatro do Bairro Alto, tra il 7 e il 24 febbraio 2013, messo in scena dalla compagnia di teatro Cornucópia)[531], ha come regista e protagonista Luís Miguel Cintra (n.1949), uno dei più noti attori portoghesi dell'attualità, grande amico di Tolentino, il quale scrive nel lungo e profondo testo di presentazione, del programma di sala:

> A peça, com a sua aparência de jogo filosófico é também um projeto pedagógico como as cartas de Pasolini que lemos. É a própria maneira de encarar e praticar a escrita dramática, que o diz. Trata-se de um elaborado sistema de metáforas e um jogo de palavras e conceitos. Tal qual como toda a poesia.[532]

Per volere di Cintra, il teatro di Tolentino Mendonça - sentito dal regista come un testo più spirituale che religioso e più sincretico e universale che puramente cattolico - è inserito in un ciclo dal titolo "O Nome de Deus" (*il nome di Dio*). Fanno parte di questo ciclo, il 19 e 20 gennaio, la

[530] «*Peter*: Qual'è il senso del sentiero? *John Wolf*: Non lo so. Ogni sentiero conduce a più di un senso.»

[532] Dal programma di sala, la presentazione di Luís Miguel Cintra: «La pièce, con la sua apparenza di gioco filosofico, è anche un progetto pedagogico come le lettere di Pasolini che leggeremo. È lo stesso modo di affrontare e praticare la scrittura drammatica che lo dice. Si tratta di un elaborato sistema di metafore e un gioco di parole e concetti. Esattamente come tutta la poesia.»

lettura drammatizzata di *Gennariello* di Pier Paolo Pasolini e il 26 e 27 gennaio di due lettere di Paul Claudel, estratte da *Au Milieu des Vitraux de l'Apocalipse*:

> Tantas razões e tão diversos modos haverá para proferi-lo (o nome de Deus), ou não o proferir, que resolvemos, para melhor a relativizar ou ajudar a lê-la, integrá-la num ciclo a que chamámos "O Nome de Deus", e que incluiu a leitura de textos de dois autores que já antes abordáramos, um católico ao ponto de fazer até à exaustão a exegese dos textos da Bíblia, Paul Claudel, e outro ateu comunista que no entanto dedicou um dos seus filmes ao Papa João XXIII (belo nome escolheu para papa!) e que protesta contra a dessacralização da vida. Duas criaturas tão diferentes (e entre os dois tão mais perto eu gostaria de estar do percurso exemplar de Pasolini) que, envolvidas nas mais humanas contradições, passaram a vida a pensar nestas coisas. Os dois em revolta contra a desumanização da vida na sociedade do dinheiro.[533]

Sempre nel testo introduttivo, Luís Miguel Cintra chiarisce che la decisione di inserire *O Estado do Bosque* nella programmazione della Cornucópia, segue di una serie di spettacoli iniziati anni prima dalla compagnia teatrale, con l'*Auto da Alma*[534] di Gil Vicente (1465-1536), drammaturgo e poeta, generalmente considerato il primo creatore di un teatro nazionale in Portogallo[535]:

> Sendo cada um dos dois textos uma floresta de símbolos, sendo nos dois o mesmo assunto, o ponto de vista é o inverso. Aqui não se olha para a alma humana de cima, de onde sempre se põe Deus, olha-se do lugar do Homem para Deus, esse Tu de quem desejamos ver o rosto. A *Alma* de Vicente não descobre o Nome de Deus, é-lhe imposto.
> Em *O Estado do Bosque* dá-se corpo a uma viagem estática para dentro de nós próprios, e a viagem é a descoberta da necessidade da entrega a um Tu pressentido. E a alma é representada tripartida, porque cada alma é diferente da outra, não há alma humana, há almas humanas. E são 3 as idades desta Alma, são três nomes, Peter, Jacob e John, como na Transfiguração os que aparecem e os que adormeceram. Ou os que dormiram enquanto Jesus rezava no jardim das oliveiras. E quem conduz (por acaso ou não um nome de evangelista e de baptista, de um profeta e de uma testemunha: John) também descobre. Mas *O Estado do Bosque* nunca poderia fazer parte de qualquer cerimónia litúrgica. Não é um texto que celebra, é um texto que provoca. Sem se situar no palco das celebrações teatrais. Este texto está sentado ao lado daqueles a quem se destina. Situa-se no espaço do que nós imaginámos ser o do público, o

[533] *Ibidem:* «Tante ragioni e così diversi modi ci sono di pronunciare o non pronunciare il nome di Dio che abbiamo deciso, per meglio relativizzarla o aiutare a leggerla, integrarla in un ciclo che abbiamo chiamato "Il Nome di Dio", e che include la lettura di testi di due autori già avvicinati prima, uno cattolico al punto di fare fino all'esaurimento l'esegesi dei testi della Bibbia, Paul Claudel, l'altro ateo comunista, che ha tuttavia dedicato uno dei suoi film al Papa Giovanni XXIII (che bel nome ha scelto come Papa!) e che protesta contro la desacralizzazione della vita. Due persone così diverse (e, tra loro due, quanto mi piacerebbe essere più vicino al percorso esemplare di Pasolini) che, coinvolte nelle più umane contraddizioni, hanno passato la loro vita a pensare a queste cose. Tutti e due rivoltati contro la disumanizzazione della vita nella società dei soldi.»

[534] Tradotto in italiano da Enzio di Poppa Vòlture e pubblicato in Vicente, Gil, Teatro. Vol 1: [parte 1: Le opere di devozione. Parte 2: Le commedie], Firenze, G. C. Sansoni, 1953-54.

[535] Gil Vicente ha iniziato la sua attività presso la corte portoghese nel 1502, avendo avuto molto successo e la protezione reale nei trenta anni che seguirono. Grazie a suo figlio, che le compilò, si conoscono quasi tutte le sue composizioni, scritte in portoghese, castigliano o in un plurilinguismo (latino, piccardo, francese, italiano e giudeo-portoghese), che solitamente si suddividono in opere "di devozione", commedie e farse. L'*Auto da Alma* appartiene alla prima categoria ed è stato composto nel 1508.

> mundo de toda a gente, e não no da cumplicidade dos doutrinados. E muito menos o da hierarquia litúrgica.[536]

Secondo il regista, molto in linea con quel pensiero che conosciamo in Pasolini riguardo alla società italiana del dopoguerra, la società portoghese ha subìto un mutamento negativo, dopo la fine del sogno rivoluzionario del 25 aprile 1974. Ed è in questo contesto che l'opera drammatica di José Tolentino si colloca in quanto strumento efficace per la costruzione di una nuova coscienza alternativa:

> (...) a sociedade portuguesa, depois da derrota do projeto revolucionário em Portugal, e na sequência de uma instalação cada vez mais forte de uma sociedade capitalista baseada nos valores do conforto material e do consumo, que foi massificando o pensamento e destruindo os instrumentos de responsabilização das pessoas, começou a manifestar uma necessidade de encontrar algum sentido para a vida. Onde, evidentemente, aparecia o confronto com aquilo a que se chama fé, e fé em Deus.[537]

Nella stessa linea, José Tolentino Mendonça spiega il senso dello "stato del bosco" in un testo dal titolo "La contemporaneità di Dio":

> Enquanto a religião for uma coisa de Igrejas e de padres, ela será sempre parcial, equívoca e, à sua maneira, irrelevante. A religião só o é verdadeiramente se for uma coisa humana, uma conversa e uma experiência de mulheres e de homens que tocam e são tocados pela contemporaneidade de Deus. Deus não habita num passado distante chamado Bíblia; não está sequestrado pela geografia de ritos e de códigos; não é exclusivo de nenhuma língua, de nenhum pensamento, de nenhuma pátria. Pelo contrário: as Igrejas existem, ou devem existir, ou só devem existir para dizer uma coisa: Deus é atual. O único real sentido da sagrada liturgia, da tradição, da palavra profética e evangélica, do esplendor da arte, da ardente busca sapiencial destes dois mil anos de cristianismo é esse: a ousadia de testemunhar que Ele está connosco, que Ele é o companheiro possível desta nossa história amassada no desconforto e na esperança, desta história tateada, onde o nojo e o sublime convulsamente se abrasam, onde nos buscamos

[536] Dal programma di sala, la presentazione di Luís Miguel Cintra: «Dato che ognuno dei due testi è una foresta di simboli, essendoci nei due lo stesso tema, il punto di vista è l'inverso. Qui non si guarda la natura umana al di sopra, da dove sempre si colloca Dio, ma si guarda dal luogo dell'Uomo verso Dio, quel Tu di chi desideriamo vedere il volto. L'*Anima* di Vicente non scopre il nome di Dio, le è imposto. In *O Estado do Bosque* si dà corpo ad un viaggio statico all'interno di noi stessi e il viaggio è la scoperta della necessità della consegna a un Tu presentito. E l'anima è rappresentata tripartita, perché ogni anima è diversa dall'altra, non esiste anima umana, esistono anime umane. E sono tre le età di questa Anima, tre i nomi, Peter, Jacob e John, come nella Trasfigurazione quelli che sono comparsi e quelli che si sono addormentati. O quelli che dormivano mentre Gesù pregava nell'orto degli ulivi. E chi conduce (per caso, o no, il nome è quello di un evangelista e di un battista, di un profeta e di un testimone: John) rivela anche. Però *O Estado do Bosque* non potrebbe mai far parte di una cerimonia liturgica. Non è un testo che celebra, è un testo che provoca. Senza situarsi sul palco delle celebrazioni teatrali. Questo testo è seduto accanto a quelli cui è destinato. Si situa nello spazio che abbiamo immaginato essere quello del pubblico, il mondo di tutte le persone, e non in quello della complicità dei dottrinati. E molto meno in quello della gerarchia liturgica.»

[537] *Ibidem:* «(...) la società portoghese, dopo il fallimento del progetto rivoluzionario in Portogallo, e in conseguenza dell'istallazione sempre più forte di una società capitalista basata sui valori del benessere materiale e del consumo, che ha progressivamente massificato il pensiero e distrutto gli strumenti di responsabilizzazione individuale, ha cominciato a manifestare la necessità di trovare un senso per la vita. Dove, naturalmente, compariva il confronto tra quello che si chiama fede, e fede in Dio.»

> (e sempre O buscamos) sem saber bem o quê, nem porquê. "O estado do bosque" é – e, antes de todos, é para mim – a recondução a esse lugar.[538]

Nel trasporre *O Estado do Bosque* dalla lettura al palcoscenico, la grande prima grande difficoltà per il regista è stata l'identificazione dello spazio. Il confine del bosco - da cui prende nome la prima scena, "O diálogo da orla" - sembra essere, piuttosto che un luogo fisico, una zona astratta, dove tutto può succedere perché è il suolo del nulla, del "Nada", uno dei temi ricorrenti di questa pièce, al punto di voler sostituire il territorio di Dio nella preghiera che il Signore ci ha insegnato[539]. La scenografia minimalista e il disegno delle luci di Cristina Reis[540] creano nello spazio nero della rappresentazione, creato nel Teatro do Bairro Alto tra le sedie disposte circolarmente, un mondo di Dio - una luce nel buio del bosco, o nella cecità del protagonista John Wolf. Aggiunge Luís Miguel Cintra:

> Há uma personagem que sabe que quer entrar no bosque e há outra que tem medo e desconfia, e tudo isso parece que está acontecer à porta de um sítio desconhecido, como numa paragem de autocarro, em que uma pessoa chega e começa a falar com outra. A minha personagem, John Wolf, apesar de guiar as pessoas naquele espaço, a dada altura pergunta se o espaço existe, porque no fundo a cena passa-se num espaço do pensamento, e o que representamos é o trajeto do pensamento num local abstrato. Está-se sujeito ao espaço das palavras, da língua. Quando começamos a fazer uma cena, temos uma espécie de sensação de realidade, mas à medida que a situação vai evoluindo no sentido mais abstrato, e quando chegamos ao fim dessa cena estamos perante um diálogo filosófico.[541]

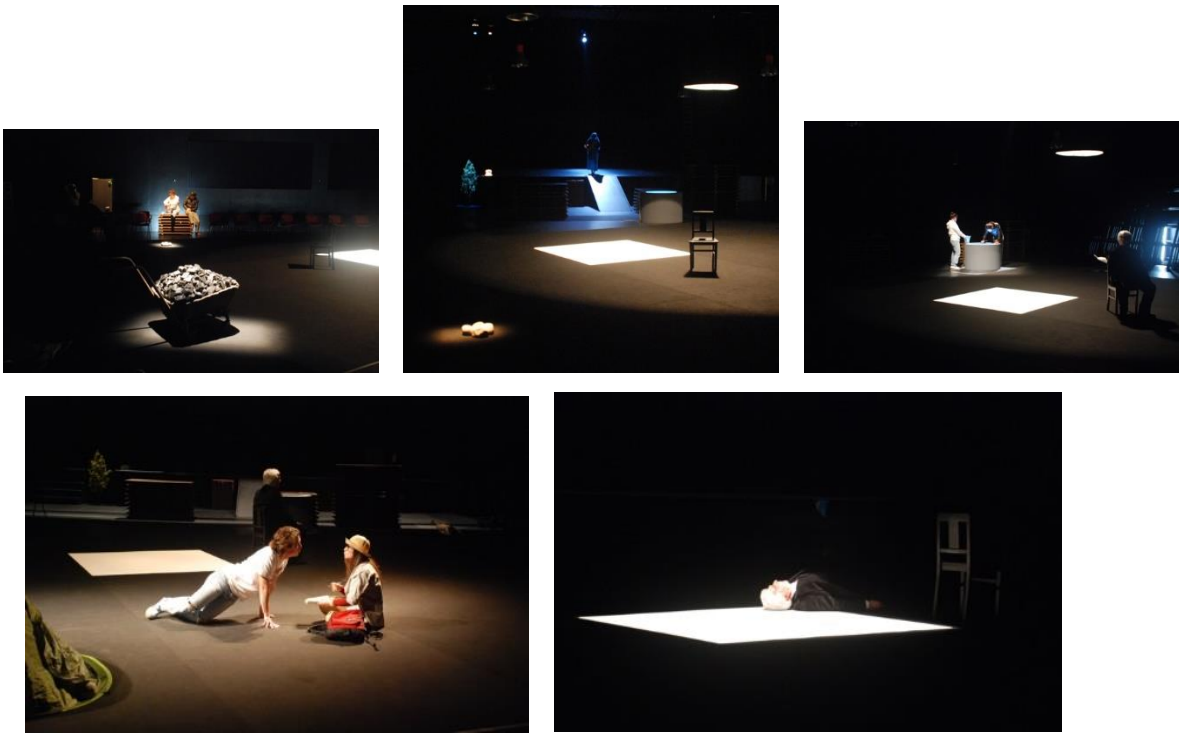
---

[538] *Ibidem:* «Finché la religione sarà una cosa di Chiese e di preti, essa sarà sempre parziale, equivoca e, a suo modo, irrilevante. Religione lo è soltanto veramente se sarà una cosa umana, una conversazione e una esperienza di donne e di uomini che toccano e sono toccati dalla contemporaneità di Dio. Dio non abita un passato lontano chiamato Bibbia; non è sequestrato da una geografia di riti e di codici; non è esclusiva di nessuna lingua, di nessun pensiero, di nessuna patria. Al contrario: le Chiese esistono, o dovrebbero esistere, o devono soltanto esistere per dire una cosa: Dio è attuale. L'unico reale senso della sacra liturgia, della tradizione, della parola profetica ed evangelica, dello splendore dell'arte, dell'ardente ricerca sapienziale di questi due mila anni di cristianesimo è questo: l'arditezza di testimoniare che Lui è insieme a noi, che Lui è il compagno possibile di questa nostra storia amalgamata nello sconforto e nella speranza, di questa storia tentata, dove il ribrezzo e il sublime convulsamente si infiammano, dove cerchiamo noi stessi (e sempre Lo cerchiamo) senza sapere bene cosa, ne' perché. "O estado do bosque" è - e, prima di tutto, lo è per me - la riconduzione a tale luogo.»

[539] Nella quarta scena, al posto di «Pai Nosso que estais nos Céus, / santificado seja o Vosso Nome / venha a nós o Vosso reino / seja feita a Vossa vontade assim na terra como no céu. // O pão nosso de cada dia nos dai hoje. / Perdoai-nos as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido / e não nos deixeis, cair em tentação / mas livrai-nos do Mal» la preghiera diventa «Nada nosso que estás no Nada / Seja Nada o teu nome / Venha a nós o Nada do teu reino / Seja claro o Nada da tua vontade / Assim na Terra como no Céu./ O Nada que nos alimenta nos dá hoje / Perdoa-nos sempre que não formos Nada / Como tentaremos perdoar a cada uma das tuas criaturas / Não nos deixes incorrer em tentação / E livra-nos de não sermos o teu Nada».

[540] Commenta Luís Miguel Cintra alla giornalista Cristina Margato: «A Cristina (Reis) fez uma cenografia muito poderosa, quase sem elementos, que permite a criação de tensões de modo a que o espectador se sinta envolvido como nós. Ser-me-ia, aliás, muito difícil pensar neste espetáculo num teatro à italiana... É demasiado íntimo e delicado.» in C. Margato, *Na escuridão, as palavras*, "Atual", 2 febbraio 2013.

[541] «C'è un personaggio che sa di volere entrare nel bosco e un altro che ha paura e diffida, e tutto ciò sembra accadere all'ingresso di un posto sconosciuto, come in una fermata dell'autobus, dove una persona arriva e si mette a parlare con un'altra. Il mio personaggio, John Wolf, nonostante guidi le persone in quello spazio, ad un certo punto domanda se lo spazio esiste, perché in fondo la scena accade in uno spazio del pensiero e ciò che rappresentiamo è il tragitto del pensiero in un luogo astratto. Ci si assoggetta allo spazio delle parole, della lingua. Quando iniziamo a fare un'altra scena, abbiamo una sorta di sensazione di realtà, ma nel mentre la situazione evolve in senso più astratto e quando arriviamo alla fine di quella scena abbiamo davanti un dialogo filosofico.» *Ibidem.*



41. 5 immagini di scena di *O Estado do Bosque,* compagnia teatrale Cornucópia, Lisbona, febbraio 2013.

Sul palcoscenico, Luís Miguel Cintra è John Wolf, l'unico personaggio capace di guidare gli altri nella sua traversata anche se è cieco, ed è anche la voce fuori campo del personaggio O Destino, con il quale ha un acceso dialogo nella sesta scena, dal titolo "O diálogo do Sonho". Gli altri personaggi sono due uomini, uno di mezza età, Peter Weil (in scena, l'attore Nuno Nunes) e uno più giovane, Jacob (David Granada), che alla fine riescono ad attraversare il bosco con Wolf. Compare anche una ragazza, Vivienne Mars, che invece rimane fuori - una scienziata che prova a spiegare ogni cosa attraverso delle regole. Wolf sa soltanto che lui è - *sou* - e quella è l'unica regola per percorrere il cammino; e il suo cammino, quello della fede, non è fatto di alcun'altra certezza - ma di dubbi e di fiducia. "A poesia passa a ser teatro e o teatro poesia. Na floresta das metáforas."[542] come si legge nel programma di sala.

> Trabalhar este texto é como caminhar no bosque sem medo do perigo, apropriar-se de um espaço qualquer que deixará de ser qualquer depois de o termos habitado com palavras e o nosso corpo. Palavras que ora são imagens ora não, mas que passámos a combinar, e a combinar com imagens nossas que acrescentam novas ligações de sentido, construções musicais, ambiguidades, uma rede de palavras cruzadas que acabam por fazer nascer as pessoas que as proferem como peças de um jogo de mais sentidos, construindo os ritmos dessas relações, abrindo espaços de silêncio para que não se acabe o jogo nem se deixe de continuamente recomeçar e novo sentido se construa e desconstrua. Mas no fundo uma convergência. Um movimento que não é viagem, é como a vertigem ao fundo do poço, uma

[542] «La poesia diventa teatro e il teatro poesia. Nella foresta delle metafore.»

> espiral para bem fundo. "Concentração". Isto perdendo o medo às palavras, servindo elas para o que servem, convocar o que se nomeia, e reorganizar, nascer outra vez. Com a certeza de que numa palavra não está a coisa mesmo e, como Pasolini dizia a Gennariello, são as coisas quem primeiro ensina. Mas sei, já aprendi há muito, quando pensei que ia passar a vida a estudar literatura, num poema as palavras ficam coisas e não são esse mero veículo para o mínimo possível de comunicação, como o mundo moderno quer fazer crer.[543]

Già nel titolo della pièce, ritroviamo un José Tolentino Mendonça amante del gioco delle parole e delle sue polisemie. Nel titolo *O estado do bosque*, la parola *estado* può avere due principali significati, in tutto corrispondenti tra il portoghese e l'italiano: *stato* come situazione, circostanza, caratterizzazione di un qualcosa in determinato momento o *stato* come organizzazione formale di nazione. Di cosa si parla qui? Di quale stato? La possibile lettura politica del testo, proposta dal regista, può portare a pensare al secondo valore semantico, mentre una lettura più immediata condurrebbe al primo di loro, idea tanto più valida quanto il bosco si costituisce metafora della vita.

Tutte le sette scene della pièce hanno un titolo, che inizia in ognuna con lo stesso termine: il dialogo. "O diálogo da orla", "O diálogo da casa", "O diálogo do poço", "O diálogo do limiar", "O diálogo da clareira", "O diálogo do sonho", "O diálogo do bosque". Alcuni di questi titoli si inquadrano in un campo semantico di bosco - orla, clareira; altri, come casa, sogno e anche "limiar"/soglia (che può essere sinonimo di "orla", ma è meno specificamente geografico). La cosa singolare è che soltanto la prima, seconda, quinta e sesta scena sono, in effetti, dialoghi. La quarta è un monologo di John Wolf e nella terza e settima scena partecipano i tre personaggi maschili.

Si riscontrano nel testo tracce peculiari della produzione tolentiniana, *in primis* il gusto per l'interferenza tra i diversi codici artistici: ad esempio, a proposito dell'attesa come giusta preparazione per intraprendere il cammino, vi è un riferimento esplicito alla musica colta di Richard Wagner (Tristano e Isotta[544]) e a Gustav Mahler (Sinfonia n.7[545]), in bocca a John Wolf. Ma anche - e subito nella prima scena - Peter Weil introduce una frase che, anche estrapolata dal concetto musicale pop d'origine, è chiaramente identificabile:

---

[543] Dal programma di sala, la presentazione di Luís Miguel Cintra: «Lavorare questo testo è come camminare nel bosco senza paura del pericolo, appropriarsi di uno spazio qualsiasi che smetterà di essere qualsiasi dopo che lo avremo abitato con parole e il nostro corpo. Parole che a volte sono immagini, a volte no, ma che abbiamo combinato con immagini nostre, che aggiungono nuovi legami di senso, costruzioni musicali, ambiguità, una rete di parole crociate che finiscono per far nascere le persone che le proferiscono, come pezzi di un gioco di più sensi, costruendo i ritmi di questi rapporti, aprendo spazi di silenzio perché non si finisca il gioco ne' si lasci continuamente di ricominciare e nuovo senso si costruisca e decostruisca. Ma in fondo una convergenza. Un movimento che non è viaggio, è come la vertigine del fondo del pozzo, una spirale ben in fondo. "Concentrazione". Questo perdendo la paura delle parole, servendo loro a quel che servono, convocare ciò che si nomina, e riorganizzare, nascere di nuovo. Con la certezza che nella parola non c'è la cosa stessa e, come diceva Pasolini a Gennariello, è la cosa che insegna per prima. Ma lo so, ho imparato da tanto, quando avevo pensato che avrei trascorso la vita a studiare letteratura, in una poesia le parole diventano cose e non sono soltanto veicolo per il minimo possibile di comunicazione, come il mondo moderno ci vuol far credere.»

[544] "No Tristão e Isolda de Wagner, uma opera de 4 horas, o barítono canta apenas duas frases, no terceiro acto." In J. T. Mendonça, *O estado do bosque*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p. 28.

[545] "Ou na sinfonia nº 7 de Mahler. A guitarra e o bandolim tocam apenas no quarto andamento. Os músicos esperam 45 minutos antes de entrar em cena." *Ibidem*, p. 29.

Peter
Engraçado... aí há uns dois anos um delinquente qualquer escreveu umas tolices no muro da minha casa. Sujou-me o muro com uma frase torta: «Take my hand, I'm a stranger in paradise», Encontrei depois essas mesmas palavras em mais cinco ou seis lugares. A dada altura já me cheirava a perseguição. «Take my hand, I'm a stranger in paradise». A anotação de um marginal deixado em roda livre. Primeiro desprezei-o, que é o que se deve fazer. Mas depois aquelas malditas palavras entraram pelo meu cérebro e instalaram-se lá. Acreditas que às vezes acordo, em sobressalto, porque no momento mais profundo da noite parece que alguém as diz devagar ao meu ouvido?
John Wolf (murmura)
«Take my hand, I'm a stranger in paradise».
Peter
A minha mulher acordava e ficava calada a seguir os meus movimentos. Eu disfarçava para não a preocupar... levantava-me, ia à cozinha beber água ou deixava-me a caminhar pela casa em penumbra... Outras vezes aparecem-me nos sonhos, as malditas. E isso também me tira de mim. Em todo o lado vejo gente a dizê-la. Gente contratada para me enlouquecer. A rapariga da caixa do supermercado, aquele de esquina na Rua Anders, o meu antigo professor da primária, os clientes do Stand, o Dr. Severs ao telefone... Ou vejo-a escrita por aí, gravada nos edifícios, nos contratos dos automóveis, nos néons dos telhados, na minha própria pele... «Take my hand...»[546]

Il verso «Take my hand, I'm a stranger in paradise» apre una canzone resa celebre nel 1953 dal cantante statunitense Tony Bennett (n. 1926)[547], col titolo "Stranger in Paradise", il cui straordinario successo ha fatto sì che venisse interpretata negli anni da innumerevoli musicisti. Nel testo della canzone - originariamente un duetto amoroso in cui si descrivono i sentimenti trascendenti che l'amore porta con sé - si fa esplicito riferimento ai pericoli di attraversare una strada senza la guida di un angelo[548].

Altre interferenze le troviamo nei nomi stessi dei personaggi:

Os próprios nomes das personagens são adivinhas. Reconhecemos no nome John o mesmo nome dos dois grandes "Joões" da Bíblia, mas o Lobo de John Wolf já nos escapa (ou não… há maior voracidade?), e em Peter o do discípulo que fundou a Igreja, Jacob como o mais novo

[546] "*Peter*: Divertente... forse due anni fa un delinquente ha scritto delle sciocchezze sul muro di casa mia. Ha sporcato il muro con una frase storta: «Take my hand, I'm a stranger in paradise». Ho trovato poi le stesse parole in altri cinque o sei posti. A un certo punto mi sembrava una persecuzione: «Take my hand, I'm a stranger in paradise». L'annotazione di un malvivente che giri a ruota libera. Prima l'ho disprezzato, perché così si deve fare. Ma dopo quelle maledette parole mi sono entrate nel cervello e si sono istallate là. Puoi credere che ogni tanto mi sveglio, di soprassalto, perché nel momento più profondo della notte sembra che qualcuno le dice piano al mio orecchio? *John Wolf* (mormora): «Take my hand, I'm a stranger in paradise». *Peter*: Mia moglie si svegliava e rimaneva zitta seguendo i miei movimenti. Io facevo finta di niente per non preoccuparla... mi alzavo, andavo in cucina a bere acqua o mi lasciavo camminare per la casa nella penombra... Altre volte mi comparivano nei sogni, le maledette. E anche quello mi fa uscire fuori di senno. Vedo dappertutto gente che le dice. Persone contrattate per farmi impazzire. La cassiera del supermercato, quello all'angolo in via Anders, il mio vecchio professore delle Elementari, i clienti dello stand, il dott. Severs al telefono... O la vedo scritta in giro, incisa nei palazzi, nei contratti delle macchine, nei néon dei tetti, nella mia pelle stessa... «Take my hand...»" *Ibidem*, pp. 16-17.

[547] La versione originale della canzone è stata creata per il musical *Kismet* di Robert Wright and George Forrest (1952). La melodia è tratta dall'opera incompiuta *Il principe Igor'* del compositore russo Aleksandr Borodin (1833 –1887).

[548] «Take my hand I'm a stranger in paradise / All lost in a wonderland / A stranger in paradise / If I stand starry-eyed / That's a danger in paradise / For mortals who stand beside an angel like you (...)»

> e grande portador de futuro do povo hebreu e o que sonhou que viu a escada para o Céu, e Deus lá no alto. Mas se não o descobrirmos não faz mal.[549]

Il regista avanza con una decodificazione tutta biblica di questi nomi, che sono anche aperti a ben altre interpretazioni. Per esempio, nella comunicazione tra Peter (Weil) e (John) Wolf è molto semplice intravedere *Pierino e il Lupo*, la celeberrima opera musicale per bambini, commissionata dal Teatro Centrale dei Bambini di Mosca nel 1936 a Sergej Prokof'ev (1891-1953) e che racconta di un bambino coraggioso e di tre animali - un uccellino, un'anatra ed un gatto - alle prese con un lupo che esce dai boschi. Non solo i nomi, ma anche il numero di personaggi dei due racconti coincide, nonché la presenza della foresta da dove escono prima il lupo e poi i cacciatori. Il cognome di Peter sembra invece essere un omaggio ad una delle autrici più presenti nell'immaginario tolentiniano - Simone Weil; suo fratello, il matematico André Weil (1906-1998), ha vinto nel 1979 il prémio Wolf[550] per la matematica per l'introduzione dei metodi algebrico-geometrici nel campo della teoria dei numeri. Jacob è naturalmente quello Ebraico, altre volte motto ispiratore di Tolentino, che nella notte - tempo della narrazione tolentiniana - ha lottato con Dio stesso, secondo la Genesi (32, 24-34). Infine Vivienne Mars, un nome dall'assonanza francese che viene dal latino *Vivianus*, vale a dire "pieno di vita" e Mars, in inglese Marte, nome di pianeta e di dio romano della guerra[551].

L'antichità classica, centrale nella precedente pièce teatrale - *Perdoar Helena* - è qui invece accennata attraverso l'evocazione del mito greco di Apollo e Dafne[552] e nella comparazione di John Wolf a Tiresia[553], il celebre indovino della mitologia greca a cui la dea Era, tradita nel suo segreto, fece diventare cieco e Zeus diede la facoltà di prevedere il futuro per ricompensarlo del danno. E, oltre alla già menzionata "selva escura" di Dante[554], una sottile e deliziosa immagine presa da Sophia

[549] Dal programma di sala, la presentazione di Luís Miguel Cintra: «Gli stessi nomi dei personaggi sono indovinelli. Riconosciamo nel nome di John lo stesso nome dei due grandi Giovanni della Bibbia, ma il Lupo di John Woolf ci sfugge (o forse no... esiste più grande voracità?), e in Peter il nome del discepolo che ha fondato la Chiesa, in Jacob il più giovane e grande portatore di futuro del popolo ebreo e quello che sognò di vedere la scala verso il Cielo e Dio in alto. Ma anche se non lo scopriamo non fa niente.»

[550] Il Premio Wolf (Wolf-Prize) è un riconoscimento assegnato dal 1978 dalla Fondazione Wolf a scienziati e artisti viventi che si siano distinti per il bene dell'umanità e dei rapporti fra i popoli. Il premio è intitolato a Ricardo Wolf (1887-1981), inventore, filantropo e ambasciatore cubano in Israele.

[551] A proposito della sua vivacità e del legame a Roma, Peter dice a Jacob: "Uma espevitada. Em cinco minutos de conversa já me estava a citar um texto, possivelmente forjado, de um imperador romano. Alucinante." in J.T. Mendonça, *O estado* cit., p.23. La citazione sarebbe di Giulio Cesare. Si note che "espevitada" in portoghese vuol dire esattamente "molto vivace".

[552] «*Peter*: (...) Os gregos é que tinham razão. Os gregos sabiam bem... a figura de Dafne, com Apolo por trás, assistindo à sua transformação em árvore» in J.T. Mendonça, *O estado* cit., p.15. Qui, oltre che al mito greco, ha un chiarissimo richiamo visuale al celebre gruppo scultoreo di Gian Lorenzo Bernini, eseguito tra il 1622 e il 1625, che si trova nella Galleria Borghese a Roma.

[553]«*O Destino* (ironiza): Oh, Tirésias venerável... volta para Tebas, cão profano, mais as tuas previsões. Julgas que não sei que é por vingança que levas os que vêem à escuridão... à tua escuridão, filho das trevas?» in J.T. Mendonça, *O estado* cit., p.52. La figura di Tiresia appare in molti miti classici e nel teatro è diventato personaggio di Sofocle (*Edipo re* e *Antigone*) e di Euripide (*Le Baccanti* e *Le Fenicie*). Compare inoltre nell'*Odissea* di Omero e ne *Le Metamorfosi* di Ovidio.

[554] Dialogo tra Peter e John Wolf, p. 15. Si noti che nei primi versi del primo Canto dell'*Inferno*, non solo si fa riferimento alla "selva oscura", ma anche al cammino, allo smarrimento e alla paura - temi affrontati da Tolentino in *O estado do*

de Mello Breyner Andresen, presenza costante, come abbiamo visto, nell'universo poetico tolentiniano:

> *Jacob*
> Lembro-me de ele dizer que a casa de família era cor-de-rosa, rodeada por um parque enorme... avenidas de plátanos, o perfume das bétulas, o silêncio... as janelas abriam-se. Mas ele já não via com os olhos.[555]

E più avanti:

> *O Destino*
> Como era encantadora a casa rosa. Tinha um parque com linhas de abetos, amieiros e lódãos. Chamavam-lhe a casa do bosque.[556]

Questa immagine della casa di famiglia dalle mura rosa, costruita all'interno di un immenso parco con viali di platani, betulle e altre piante boschive, è perfettamente riscontrabile in due racconti di Sophia de Mello Breyner, uno per ragazzi, *O rapaz de bronze*, e il secondo per adolescenti, "A história da gata borralheira", all'interno del volume *Histórias da terra e do mar*:

> Era uma vez um jardim maravilhoso, cheio de grandes tílias, bétulas, carvalhos, magnólias e plátanos. Havia nele roseirais, jardins de buxo e pomares. E ruas muito compridas, entre muros de camélias talhadas. (...) E havia um grande parque com plátanos altíssimos, lagos, grutas e morangos selvagens. E havia um campo com trigo e papoilas, e um pinhal onde entre mimosas e pinheiros cresciam urzes e fetos.[557]

E

> Do jardim via-se a casa, uma casa grande cor-de-rosa e antiga que, toda iluminada nessa noite de festa, espalhava no jardim luzes, brilhos, risos, música e vozes. A luz recortava o buxo dos canteiros e a música misturava-se cora o baloiçar das árvores.[558]

---

bosque: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / che la diritta via era smarrita / Ah quanto a dir qual era è cosa dura / Esta selva selvaggia e aspra e forte / Che nel pensier rinnova la paura!». L'immagine dantesca della selva è, a sua volta, presa - come tante altre - dall'*Eneide*.

[555] «*Jacob*: Mi ricordo che lui diceva che la casa di famiglia era rosa, con un immenso parco intorno... viali di platani, il profumo delle betulle, il silenzio... le finestre si aprivano. Ma lui non vedeva più con gli occhi.» in J.T. Mendonça, *O estado* cit., p.19.

[556] «*Il Destino:* Quanto era incantevole la casa rosa. Aveva un parco con filari di abeti, ontani e loti. La chiamavano la casa del bosco." *Ibidem*, p.53.

[557] "C'era una volta un giardino meraviglioso, pieno di grandi tigli, betulle, roveri, magnolie e platani. C'erano dentro roseti, giardini di bosso e frutteti. E strade molto lunghe, tra muri di camelie tagliate. (...) E c'era un grande parco con platani altissimi, laghi, grotte e fragole selvatiche. E c'era un campo di grano e papaveri, e una pineta dove tra mimose e pini crescevano eriche e felci." in S. de Mello Breyner Andresen, *O rapaz de bronze*, Lisboa, Salamandra, 1990.

[558] "Dal giardino si vedeva la casa, una grande casa rosa antica che, tutta illuminata in quella notte di festa, spargeva per il giardino luce, brillo, risate, musica e voci. La luce ritagliava il bosso delle aiuole e la musica si mescolava con il movimento degli alberi." in . de Mello Breyner Andresen, *História da gata borralheira* in *Histórias da terra e do mar*, Lisboa, Salamandra, 1984.

Ma non solo: questa casa meravigliosa, così piena di mistero, è anche presente in moltissimi componimenti poetici di Sophia[559] ed è senz'altro da identificare con la casa della sua infanzia, come si evince dal reportage pubblicato in occasione del suo ottantesimo compleanno:

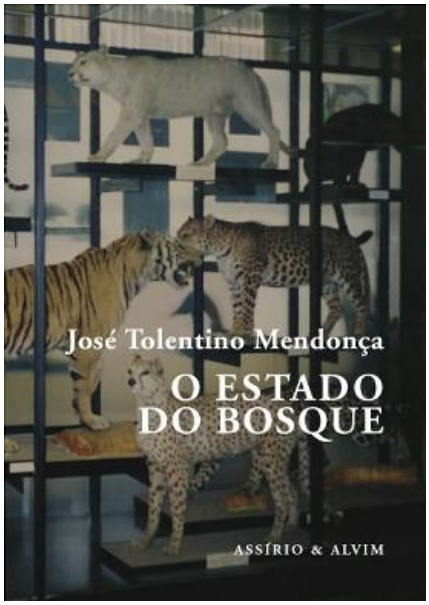
> Era mesmo assim, como no primeiro verso deste poema ("Quando à noite desfolho e trinco as rosas"): noite escura, a jovem Sophia saía para o jardim da avó, semi-abandonado, colhia braçadas de rosas e trazia-as para casa. Punha-as numa jarra, frente à janela do seu quarto. E, enquanto escrevia, desfolhava-as e trincava-as. (...) Foi precisamente no Porto que nasceu, na Quinta do Campo Alegre, numa casa grande, sempre cheia de irmãos – João Henrique, Thomaz e Gustavo – de primos – entre eles, Ruben A.[560] - de tios, de avós, rodeada de um parque enorme, tão grande que se podia caçar. (...) As crianças andavam de bicicleta e *aprendiam pássaros, árvores e flores*.[561]

Nello stesso mese di gennaio del 2013, nella collana *A Phala* - la stessa dove era stata pubblicata, anni prima, la prima esperienza di scrittura teatrale di Tolentino - la casa editrice Assírio & Alvim pubblica *O estado do bosque*. In apertura si legge che il testo "è stato scritto nell'ambito di un progetto del Teatro Oficina", una struttura cooperativa nata per promuovere la cultura locale, sviluppando concretamente un progetto di intervento teatrale. *A Oficina* è stata fondata nella città portoghese di Guimarães, capitale europea della cultura per il 2012, nel cui contesto Tolentino ha scritto questa pièce.

[559] "A antiga casa que os ventos rodearam / Com suas noites de espanto e de prodígio / Onde os anjos vermelhos batalharam // A antiga casa de inverno em cujos vidros / Os ramos nus e negros se cruzaram / Sob o íman dum céu lunar e frio // Permanece presente como um reino / E atravessa meus sonhos como um rio" in S. de Mello Breyner Andresen, *Geografia* cit.

[560] Pseudonimo di Ruben Alfredo Andresen Leitão (1920-1975), romanziere, saggista, storico, critico letterario portoghese.

[561] «Era proprio così, come nel primo verso di questa poesia ("Quando di notte sfoglio e mangio le rose"): notte buia, la giovane Sophia usciva verso il giardino della nonna, semi-abbandonato, coglieva manciate di rose e le portava a casa. Le deponeva in un vaso, davanti alla finestra di camera sua. E, mentre scriveva, le sfogliava e masticava. (...) Nata proprio a Porto, nella tenuta di Campo Alegre, in una casa grande, sempre piena di fratelli - João Henrique, Thomaz e Gustavo - di cugini - tra di loro Ruben A. - di zii, di nonni, intorno ad un parco immenso, così grande che ci si poteva cacciare. (...) I bambini andavano in bici e *imparavano uccelli, alberi e fiori*.» in A. Lucas Coelho, *Oitenta rosas para Sophia*, "Público", 6 novembre 1999.



42. Copertina di *O Estado do Bosque*, su una fotografia de José Pedro Croft.

Nella copertina, una fotografia di José Pedro Croft a cui Tolentino ha dedicato in *O viajante sem sono* (2009) la poesia "Esculturas de José Pedro Croft, Fundação Gulbenkian". L'artista – il cui lavoro in ambito scultoreo si è focalizzato nella decostruzione dello spazio formale e creazione di una nuova spazialità – propone un'immagine perfetta per il bosco inventato da Tolentino, con la sovrapposizione dei piani di quello che sembra il deposito di un museo di storia naturale o della cantina dello scultore-tassidermista spagnolo Antonio Pérez.

43. José Pedro Croft, fotografia dalla mostra "Marcações e territórios", Lisbona, Galleria Chiado 8 - Arte Contemporânea.

Si intravedono i grandi carnivori della famiglia dei Felidi - leone, tigre, leopardo, giaguaro - e in posizione di grande distacco una pantera albina. Una vera giungla in cui gli animali mimano il movimento, ma sono fermi, come i personaggi del testo tolentiniano, che rimangono fermi sull'orlo del bosco fino alla fine della settima scena. L'uomo come belva finché non intraprende la strada della propria anima? Conclusioni sospese dai molteplici dialoghi che si possono intraprendere tra parola e immagine in modo ipertestuale.

Il 17 febbraio del 2013 a metà del pomeriggio José Tolentino Mendonça ha raggiunto il gruppo degli attori di *O estado do bosque* ed è stato promosso, alla fine della rappresentazione nel Teatro do Bairro Alto, un incontro con dibattito aperto al pubblico. Presente la filosofa Fatima Pinheiro, che a tal proposito ne scrisse una recensione sul quotidiano portoghese *Público*:

> O texto é uma explosão poética e atinge meteoricamente quem se põe a jeito. Forjado de palavras que todos entendemos - e passamos a entender melhor - não significa, por isso, que seja brincadeira, à solta, sem o peso do pó. É um direito que tem do avesso, ou no forro, uma densidade metafísica carregada de sabedorias seculares (a começar pelo título), que se dá assim, em câmara clara. A encenação tem a beleza e a magia de nos mergulhar nas perguntas que temos gravadas no coração. "Tem um coração e serás salvo", ouve-se a certa altura. Vi várias vezes e de cadeiras diferentes, e é sempre uma coisa nova. Como eu. Mais: tem a potência de me fazer entrar no bosque da minha vida de uma forma que, sem deixar de ser profana, é uma sagração.[562]

[562] "Il testo è una esplosione poetica e colpisce velocissimamente chi si predispone. Forgiato con parole che tutti capiamo - e cominciamo a capirle ancora meglio - non significa, per questo, che sia un gioco, libero, senza *il peso della polvere*. È un diritto che si ha nel rovescio o sull'orlo, una densità metafisica piena di sapienza secolare (a cominciare dal titolo), che succede così, in camera chiara. La regia ha la magia e la bellezza di farci tuffare nelle domande che abbiamo incise nel cuore. "Abbi un cuore e sarai salvato", si sente ad un certo punto. L'ho visto varie volte e da diversi posti ed è sempre una cosa nuova. Come me. Più: ha il potere di farmi entrare nel bosco della mia vita di una forma che, senza smettere di essere profana, è una consacrazione." F. Pinheiro, *O estado da Cornucópia: o teatro acabou?*, "Público", 22 febbraio 2013.

I.XIX Tolentino sotto i riflettori

I.XIX.I Vice-Rettore dell'Università Cattolica Portoghese

José Tolentino Mendonça, professore ausiliare della Facoltà di Teologia dell'Universidade Católica Portuguesa, oltre che presidente del Centro Studi delle Religioni e Culture e direttore della rivista "Didaskalia" dello stesso Ateneo, aggiungerà a questi l'incarico di Vice-Rettore il 18 ottobre 2012, nella stessa circostanza in cui anche il nuovo Rettore – Maria da Glória Ferreira Pinto Dias Garcia[563], esperta di scienze giuridico-politiche, la prima donna a ricoprire tale ruolo all'interno di quella Università[564] – inizia la sua missione: nell'occasione, essa pronuncerà parole di fiducia e di elogio per tutti i suoi collaboratori, in special modo per Tolentino[565], sua scelta personale[566].

Il buon rapporto tra i due traspare dalle parole che il poeta dedica alla giurista in un'intervista concessa a Maria Leonor Nunes, pubblicata nel *Jornal de Letras*. Una donna che assume tale incarico

[563] Nella stessa occasione anche Isabel Maria de Oliveira Capeloa Gil è diventata Vice-Rettore, Mário António de Sousa Aroso de Almeida, Pro-Rettore e Maria Helena Brissos de Almeida, Amministratore. Notizia sul sito dell'Università Cattolica, http://www.ft.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl_fac.asp?SSPAGEID=961&lang=1&artigoID=533 (ultima visualizzazione il 31.03.2015).

[564] «Maria da Glória Garcia, jurista de 58 anos, foi nomeada pela Congregação para a Educação Católica. A escolha foi feita pelo magno chanceler da Universidade Católica, D. José Policarpo, depois de consultar o Conselho Superior da universidade e a Conferência Episcopal Portuguesa. Os vice-reitores são também nomeados pelo magno chanceler sob proposta do reitor. Um dos vice-reitores é o padre Tolentino Mendonça que atualmente é também diretor do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura.» (Maria da Glória Garcia, giurista di 58 anni, è stata nominata dalla Congregazione per l'Educazione Cattolica. La scelta è stata fatta dal Cancelliere Magno dell'Università Cattolica, Don José Policarpo, dopo aver consultato il Consiglio Superiore dell'Università e la Conferenza Episcopale Portoghese. I vice-rettori saranno anche nominati dal Cancelliere Magno sotto proposta del Rettore. Uno dei vice-rettori è il padre Tolentino Mendonça che è attualmente anche il direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura.) A.B. Ferreira, *Nova reitora da Católica toma hoje posse*, "Diário de Notícias", 18 ottobre 2012.

[565] Notizia con divulgazione nazionale. Cf. R. J. Martins, *Padre José Tolentino Mendonça vai ocupar cargo de vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa*, 4 ottobre 2012, in http://www.snpcultura.org/padre_jose_tolentino_mendonca_novo_vice_reitor_universidade_catolica_portuguesa.html. Cf. anche O. Carmo, *Ensino Superior: Nova Reitora da Universidade Católica toma posse*, 18 ottobre 2012, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/ensino-superior-nova-reitora-da-universidade-catolica-toma-posse/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[566] Dal discorso pronunciato durante la presa di possesso, parole di elogio e di fiducia dal nuovo Rettore per Tolentino e per i suoi altri collaboratori: «Ninguém lhes regateia mérito, empenho, energia, seriedade, tranquilidade de juízo, qualidades que tenho a certeza irão continuar a colocar ao serviço da Universidade, agora em novos e exigentes desempenhos. Agradeço-lhes terem aceitado colaborar desta forma na Universidade, sacrificando projetos académicos e pessoais, a vida familiar, mas com a aceitação reconhecendo, de um lado, que a instituição merece a sua dedicação e que os seus talentos lhe podem ser deste modo úteis, de outro, que acreditam no projeto protagonizado pela Universidade Católica Portuguesa, o querem servir e ser partes mais actuantes desse trabalho.» (Nessuno dubita del loro merito, impegno, energia, serietà, tranquillità di giudizio, qualità che ho la certezza continueranno a collocare al servizio dell'Università, ora in nuovi ed esigenti funzioni. Li ringrazio per avere accettato di collaborare così con l'Università, sacrificando progetti accademici e personali, la vita familiare, ma riconoscendo con questa accettazione, da una parte, che l'istituzione merita la loro dedizione e che i suoi talenti le potranno essere così utili, dall'altra, che credono nel progetto interpretato dall'Università Cattolica Portoghese, lo vogliono servire ed essere parte attuante di questo lavoro.) Cfr http://www.ucp.pt/site/resources/documents/SCUCP/GaudiumSciendi/GaudiumSciendi_N3/N3_ParteI_Discurso%20Reitora%20Mar%C3%A7o.pdf (ultima visualizzazione il 31.03.2015).

è un caso inedito per quanto riguarda la Cattolica e raro nel mondo universitario in generale. Secondo Tolentino, un segno dei tempi che cambiano:

> A Católica tem uma reitora, uma mulher extraordinária, e uma presença feminina muito forte na sua liderança. Isso também é um sinal que a Igreja dá ao mundo. Em décadas passadas, era impensável ter uma mulher à frente de uma universidade católica. Mas chegou o tempo.[567]

A un anno di distanza dalla nomina, il poeta si esprime positivamente sulla sua esperienza di Vice-Rettore dell'importante università:

> A universidade é um laboratório fascinante, de vida, de conhecimento, um lugar de recuperação permanente da memória, porque o conhecimento tem raízes milenares, mas também de formação e de antecipação do futuro. E hoje com o grande desafio de ligar a universidade a nível internacional e ao mundo do trabalho. É fascinante poder acompanhar tudo isso de perto. A Universidade Católica é, por outro lado, a única nacional, não está apenas em Lisboa, mas no Porto, em Braga e Viseu. E isso dá um conhecimento do país, que tem sido de um grande enriquecimento pessoal, neste tempo de colaboração com a reitoria. Conhecer a fundo as aspirações, as formas de ser, os problemas e dificuldades, mas também o que de extraordinariamente positivo está a ser feito, nos vários lados, tem sido uma experiência muito rica. [568]

Tuttavia, più che l'incarico istituzionale, egli confessa la sua vocazione è l'insegnamento:

> Para mim o trabalho de professor é das coisas mais extraordinárias. Realizo-me muito a dar aulas, a acompanhar os estudantes. É um tempo de grande criatividade. Não imaginaria a minha vida sem uma componente forte de ensino. Ser professor é uma vocação. E sinto que é também a minha. [569]

Più di recente, il 30 gennaio 2015, in occasione delle celebrazioni del giorno nazionale dell'Università Cattolica Portoghese 2015, José Tolentino riflette sull'importanza della Facoltà di Teologia dell'Ateneo:

---

[567] «La Cattolica ha come Rettore una donna straordinaria e una presenza femminile molto forte nella sua leadership. Questo è anche un segno che la Chiesa dà al mondo. In anni passati sarebbe stato impossibile avere una donna in cina a un'università cattolica. Ma è arrivato il tempo.» M.L. Nunes, *art.cit.*

[568] «L'Università è un laboratorio affascinante, di vita, di conoscenza, un luogo di permanente ricupero della memoria, perché la conoscenza ha radici millenarie, ma anche di formazione e di anticipazione del futuro. E oggi, con la grande sfida di legare l'università a livello internazionale e al mondo del lavoro. È affascinante poter accompagnare da vicino tutto ciò. L'Università Cattolica è, d'altro canto, l'unica nazionale, non è soltanto a Lisbona e a Porto, ma a Braga e Viseu. E così dà una conoscenza del paese, che permette un grande arricchimento personale, in questo tempo di collaborazione col rettorato. Conoscere a fondo le aspirazioni, le forme di essere, i problemi e difficoltà, ma anche quello che di straordinariamente positivo si fa in questo momento, nei vari posti, è una esperienza molto ricca.» *Ibidem.*

[569] «Per me, il lavoro di professore è tra le cose più straordinarie. Mi realizzo molto facendo lezioni, accompagnando gli studenti. È un tempo di grande creatività. Non immaginerei la mia vita senza una componente forte di insegnamento. Essere professore è una vocazione. E sento che è anche la mia.» *Ibidem.*

> "A Faculdade de Teologia desempenha um papel muito importante desde logo na formação de todo o clero português mas de tantos leigos que fazem do estudo e da investigação a sua ocupação principal", começa por explicar padre José Tolentino Mendonça.
> Nesse sentido, à Agência ECCLESIA o responsável destaca o contributo "muito grande" que a Faculdade de Teologia dá à "comunidade científica nacional" e, certamente, "à Igreja portuguesa".[570]

In quella stessa occasione è stata inclusa una sessione accademica dove è stato attribuito il titolo di Professore honoris causa al Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, Cardinale Gianfranco Ravasi[571] - e Tolentino ne fece da testimone. In un'intervista televisiva per il programma "Ecclesia" trasmesso dal canale nazionale RTP2 il 26 gennaio 2015[572], José Tolentino Mendonça parla del presente e del futuro dell'Università Cattolica Portoghese e sottolinea l'importanza del dialogo tra la fede e le culture emergenti.

I.XIX.II Uno dei 100 portoghesi più influenti

L'importante settimanale portoghese *Expresso* ha stilato, nel 2012, una lista dei 100 portoghesi più influenti in quell'anno, nei settori dell'economia, della politica, dello sport, della cultura, della scienza e della società civile, e li ha divisi in "agitadores" (agitatori), "visionários" (visionari), "criadores" (creatori), "líderes" (leaders), "revelações" (rivelazioni). Tolentino, insieme al saggista e filosofo Eduardo Lourenço (1923), è stato incluso nella categoria dei "visionarios".[573]

Egli è non solo uno dei tre portoghesi dell'isola di Madeira ad entrare in questa lista - gli altri sono il calciatore di fama mondiale Cristiano Ronaldo, nella categoria di "líderes" e l'architetto vincitore della "medaglia Alvar Aalto" Paulo David - il cui studio a Funchal ha curato la copertina dell'ultima edizione dell'antologia poetica tolentiniana - tra le "revelações"[574]. Il poeta è anche uno dei tre sacerdoti presenti nella stessa lista, come nota Rui Jorge Martins sul sito della Segreteria Nazionale della Pastorale della Cultura. Insieme a lui, Lino Maia, presidente della Confederazione

[570] *Portugal: Faculdade de Teologia, uma «marca identitária» da Universidade Católica*, "Ecclesia", 27 febbraio 2015, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/portugal-faculdade-de-teologia-uma-marca-identitaria-da-universidade-catolica/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[571] R. J. Martins, *Padre Tolentino Mendonça padrinho de doutoramento "honoris causa" do cardeal Gianfranco Ravasi*, 14 gennaio 2015, in http://www.snpcultura.org/padre_tolentino_mendonca_padrinho_doutoramento_cardeal_ravasi.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[572] https://www.youtube.com/watch?v=tBFwHJCKcLQ (ultima visualizzazione 31.03.2015).
[573] *Saiba quem são os 100 portugueses mais influentes*, "Expresso", 10 luglio 2012.
[574] R. M. Oliveira, *Três madeirenses nos '100 mais influentes'*, "Diário de Notícias" (edizione Madeira), 07 luglio 2012.

Nazionale delle Istituzioni di Solidarietà e Don José Policarpo (1936-2014), allora cardinale patriarca di Lisbona:

> O padre e poeta José Tolentino Mendonça, diretor do Secretariado Nacional, surge na categoria dos «visionários», em texto assinado por Henrique Raposo.
> O «monge guerreiro», como o qualifica o colunista do "Expresso", «é uma figura da cultura portuguesa, e não apenas da Igreja portuguesa».
> «Não por acaso, Tolentino faz a ponte entre Jerusalém e Atenas», qualidade «rara» no catolicismo português, realça o autor, referindo-se respetivamente às cidades em que o cristianismo nasceu e onde entrou em diálogo com a vanguarda do pensamento ocidental.
> «Muitos veem uma fé amolecida nesta capacidade de diálogo. Julgo que a apreciação está errada: o facto de Tolentino conseguir descer até Atenas não significa uma diminuição da sua fé. Muito pelo contrário, até porque o verdadeiro teste para o crente está no mundo e não nos claustros», sublinha Henrique Raposo.
> «Sem concessões na fé e com o domínio da linguagem de Atenas, Tolentino mostra a sua crença num tempo que despreza a fé cristã e qualquer noção de transcendência», propondo «o caminho solitário e silencioso da espiritualidade».[575]

I.XIX.III "Que coisa são as nuvens" / "Che cosa sono le nuvole"

Il "Que coisa são as nuvens" / "Che cosa sono le nuvole" ricorda immediatamente - anche nella traduzione plasmata di "che cosa" in "que coisa", quando in portoghese la forma più corretta sarebbe "o que" - il celebre *Capriccio all'italiana* (1967) e la domanda che chiude l'episodio diretto da Pier Paolo Pasolini, fatta da Otello (Ninetto Davoli) a Jago, un Totò in quella che sarebbe stata la sua ultima pellicola cinematografica. La rivisitazione del dramma shakespeariano da un teatro di marionette, finisce con l'irruzione del pubblico sulla scena e la distruzione dei due fantocci protagonisti, che finiscono guardando il cielo dalla discarica, dove sono stati gettati:

> *Otello* - Eh... E che sono quelle?
> *Jago* - Quelle... sono... sono le nuvole...
> *Otello* - E che son 'ste nuvole?
> *Jago* - Mah...
> *Otello* - Quanto son belle, quanto son belle... Quanto son belle...
> *Jago* - Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato!

Tolentino, ormai notissimo sia come poeta che come sacerdote ed attivo intellettuale cristiano, inizia, dal gennaio del 2013, la redazione di una cronaca settimanale sull'Expresso, il cui titolo riecheggia il pasoliniano "E che so' 'ste nuvole"?. Il 19 gennaio esce il primo resoconto, che già nel

[575] R.J. Martins, *Três padres entre as 100 personalidades «mais influentes» em Portugal*, 15 luglio 2012, in http://www.snpcultura.org/tres_padres_entre_personalidades_mais_influentes_portugal.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

titolo abborda uno dei temi più cari al poeta e al teologo, il silenzio: “Quem quer ouvir o silêncio de B Fachada?” (“Chi vuole ascoltare il silenzio di B Fachada?”). Non solo, anche il fatto che il testo verta sul cantautore e multi-strumentista portoghese B Fachada (Bernardo Cruz Fachada, n. 1984) - figura a dir poco provocatoria, che fa parte del gruppo musicale “Diabo na Cruz” (Diavolo in Croce”) -, sembra voler sottolinare alcuni segni distintivi della capacità tolentiniana di “sfidare” il mondo.

que coisa são as nuvens

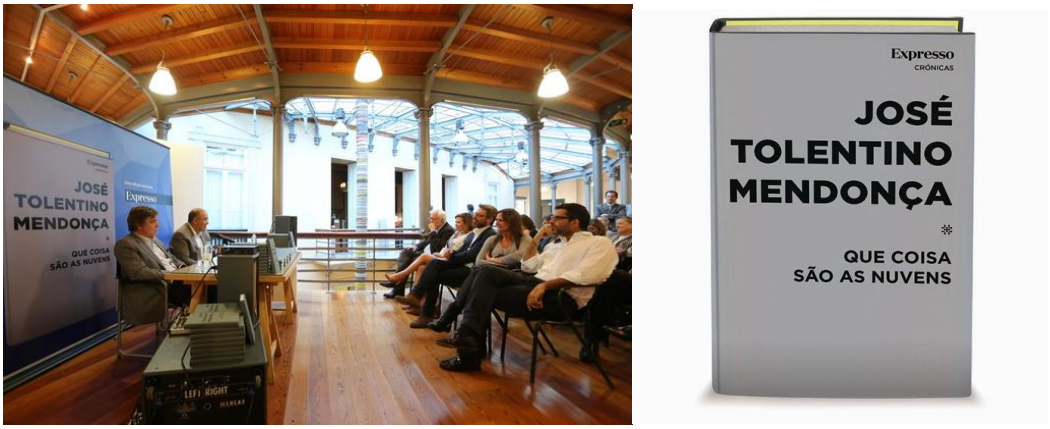
O PREÇO DE UM POEMA

Podemos remeter a poesia para uma escolha individual. Os poetas precisam que a sociedade pergunte se tem a pagar alguma coisa

44. Pagina della cronaca settimanale “Que coisa são as nuvens”, sulla revista di *Expresso*.

Le cronache affrontano temi dell’attualità politica e sociale - “Grandes cemitérios sob a lua” sugli sbarchi di Lampedusa - insieme a questioni religiose - per esempio la questione del digiuno, un’altro tema caro a Tolentino, in “Quando (não) comer é uma oração” - su argomenti storici - “Padre, deixe lá as flores” sul Concilio Vaticano II - e, naturalmente, materie letterarie - “A religião de um danado” (sullo scrittore francese Charles Baudelaire) o “Insolente e límpido” (sul poeta portoghese Eugénio de Andrade) - e artistiche - “Cabaret Voltaire” sul Dadaismo.[576]

[576] Lista delle croniche pubblicate nel primo anno di collaborazione con la Revista *Expresso,* che continua fino ad oggi: 19.01.2013, “Quem quer ouvir o silêncio de B Fachada?”; 26.01.2013, “Liliana, Nádia e a liberdade”; 02.02.2013, “O preço de um poema”; 09.02.2013, “Quando (não) comer é uma oração”; 16.02.2013, “O computador tem saudades de Deus?”; 23.02.2013, “Da resignação do papa como facto banal”; 02.03.2013, “Padre, deixe lá as flores”; 09.03.2013, “Temos de pensar o fim dos partidos políticos?”; 16.03.2013, “Ó amigos, não existem amigos”; 23.03.2013, Aprender primeiro”; 29.03.2013, “Sobre a Páscoa”; 06.04.2013, “O sal da vida”; 13.04.2013, “A fé das árvores”; 20.04.2013, “O dinheiro”; 27.04.2013, “Uma sociedade de trabalhadores sem trabalho”; 04.05.2013, “A floresta a crescer”; 11.05.2013, “O ano do pensamento mágico”; 18.05.2013, “A religião de um danado”; 25.05.2013, “A arte da lentidão”; 01.06.2013, “O século de Fátima”; 08.06.2013, “Aqui somos felizes”; 15.06.2013, “A arte esquecida da paciência”; 22.06.2013, “Estradas Secundárias”; 29.06.2013, “O que é compreender”; 06.07.2013, “O elogio da pequena história”; 13.07.2013, “A novidade de uma Encíclica”; 20.07.2013, “A arte do inacabado”; 27.07.2013, “A caixa dos brinquedos” ; 03.08.2013, “Peregrinação interior”; 10.08.2013, “A Freira da Pop Art”; 17.08.2013, “A noite e o riso”; 24.08.2013, “Pastelaria”; 31.08.2013, “A alternativa nómada”; 07.09.2013, “Insolente e límpido”; 14.09.2013, “Cabaret Voltaire”; 21.09.2012, “A desconhecida”; 27.09.2013, “Ir ao encontro do que se perde”; 05.10.2013, “O que resta de Deus”; 12.10.2013, “Grandes cemitérios sob a lua”; 19.10.2013, “Amada vida”; 26.10.2013, “Andar, abraçar”; 02.11.2013, “Aprender a morrer”; 09.11.2013, “Salvos pelos Avós”; 15.11.2013, “A Alegria dos Outros”; 23.11.2013, “Pedir”; 30.11.2013, “Chama-se Etty Hillesum”; 07.12.2013, “O Papa também sonha”; 14.12.2013, “A ciência da Felicidade”; 21.12.2013, “Saber e não saber o que pensar”; 28.12.2013, “Está lá?”.



45. Miguel Sousa Tavares presenta le cronache *Que coisa são as nuvens?* riunite in volume, il 16 aprile 2015, nella Cineteca nazionale di Lisbona.

Nell'aprile del 2015, le migliori cronache di "Que coisa são as nuvens?", riunite nel volume omonimo e pubblicate in edizione esclusiva dal giornale *Expresso,* vengono presentate a Lisbona nella Cineteca nazionale dal giornalista Miguel Sousa Tavares - figlio della poetessa Sophia de Mello Breyner. Il volume è diviso in tre sezioni, ognuna con il titolo di un film di Pasolini.

> *Que Coisa são as Nuvens* está organizado em três partes, todas elas com o nome de um pequeno filme de Pier Paolo Pasolini a encimar a secção. A primeira, *Comícios de Amor*, trata as problemáticas do presente, do aqui e do agora, de uma vida caracterizada pelo ambiente em que vivemos. Na segunda, que se chama *Teorema*, o cronista do *Expresso* decidiu tratar "as questões da crença e a reflexão sobre a espiritualidade em espaço público". Quanto à última parte, *A Terra Vista da Lua*, reflete "sobre o amanhã, sobre aquilo que já hoje podemos pressentir do que serão as sendas, os caminhos e os atalhos daquilo que está por chegar".[577]

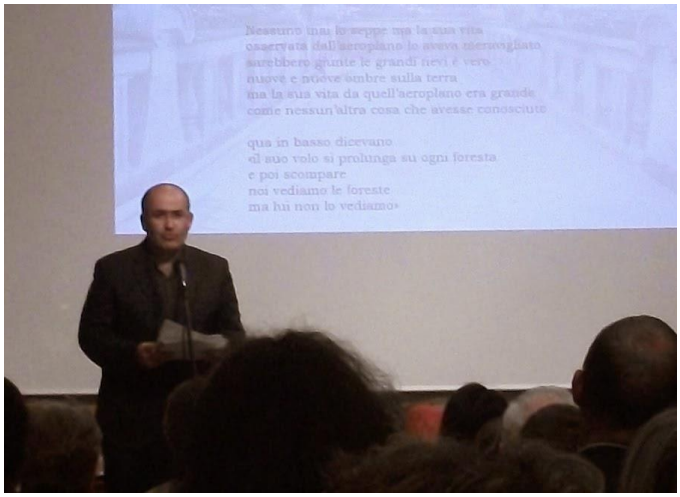
I.XIX.IV Roma, giornata mondiale della poesia 2014

Venerdì 21 marzo 2014 José Tolentino Mendonça riceveva da un vasto pubblico di intenditori, che partecipava a Roma ai festeggiamenti della Giornata Mondiale della Poesia nel salone nobile di palazzo Falconieri in via Giulia, sede dell'Accademia d'Ungheria[578]. Scelto come rappresentante del Portogallo, il poeta si è presentato insieme all'austriaco Karl Lubomirski, alla croata Sarah Zuhra

[577] «*Che cosa sono le nuvole* è organizzato in tre parte, ognuna di esse con il nome di un film di Pier Paolo Pasolini a dar titolo alla sezione. La prima, *Comizi d'Amore*, tratta dei problemi del presente, del qui e dell'ora, di una vita caratterizzata dall'ambiente in cui viviamo. La seconda, che si chiama *Teorema*, il cronista dell'*Expresso* ha deciso di trattare "le questioni della credenza e la riflessione sulla spiritualità nello spazio pubblico". l'ultima parte, *La terra vista dalla luna*, riflette "sul domani, su quello che già oggi possiamo presentire che saranno i trigli, i cammini e le scorciatoie di ciò che sta per arrivare".» J.M. Salvador, *Que coisa são as nuvens? José Tolentino Mendonça responde*, "Expresso", 16 aprile 2015

[578] Cf. http://www.roma.embaixadaportugal.mne.pt/it/l-ambasciata/notizie/298-jose-tolentino-mendonca-ha-rappresentato-il-portogallo-in-occasione-della-giornata-mondiale-della-poesia.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Lukanic, alla tedesca Ulrike Draesner, alle italiane Tomaso Binga (Bianca Menna) e Zingonia Zingone, al polacco Wojciech Bonowicz, al ceco Petrs Borkovec, alla rumena Daniela Crasnaru, alla slovacca Katarina Kucbelová, allo sloveno Dusan Sarotar e all'ungherese Sándor Kányádi in una grande festa delle letterature europée con il patrocinio della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, ideata e organizzata dai membri della rete EUNIC[579].



46. 21 marzo 2014, José Tolentino Mendonça rappresenta il Portogallo nella Giornata Mondiale della Poesia, salone nobile di palazzo Falconieri, sede dell'Accademia d'Ungheria, Roma.

Per l'evento, dal titolo "L'Europa in versi"[580], che celebrava il ruolo "dell'espressione poetica nella promozione del dialogo interculturale, della diversità linguistica, della comunicazione e della pace" - secondo il testo della sua istituzione, nel 1999 dall'Unesco - Tolentino Mendonça ha declamato le poesie "Platani", "Ostia" e "L'ultima Gara" in lingua originale, mentre le traduzioni in italiano - tratte dall'antologia pubblicata da ETS, a cura di Manuele Masini - erano proiettate su schermo.

I.XIX.V Gli ultimi aggiornamenti

Dopo la partecipazione, nel maggio del 2006, alla Fiera del Libro di Torino, come uno dei rappresentanti del Portogallo – nello stesso anno in cui è stata pubblicata in Italia la sua antologia poetica, traduzione di Manuele Masini (*La notte apre i miei occhi*, Pisa, ETS); dopo essere stato scelto

[579] Rete EUNIC formata dai seguenti membri: Forum Austriaco di Cultura, Istituto Bulgaro di cultura, Centro Ceco, Ambasciata della Repubblica di Croazia, Goethe-Institut, Istituto Polacco di Roma, Ambasciata del Portogallo a Roma, Istituto Slovacco a Roma, Accademia di Romania in Roma, Ambasciata della Repubblica di Slovenia, Instituto Cervantes Roma e Istituto Balassi – Accademia d'Ungheria in Roma.
[580] Video in https://vimeo.com/91591518 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

come la voce poetica lusofona del Festival Mediterranea, che ha avuto luogo nel luglio del 2010 all'isola Tiberina e, un anno dopo, come l'artista portoghese designato, tra i sessanta nel mondo, a partecipare alla mostra "Lo splendore della verità, la bellezza della carità", che celebrava il 60° anniversario dell'ordinazione sacerdotale di Benedetto XVI; infine, dopo che nel 2014 ha rappresentato il Portogallo nella Giornata Mondiale della Poesia, la grande festa delle letterature europee realizzata a Roma dalla rete EUNIC con il patrocinio della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, José Tolentino Mendonça è ritornato a Roma, all'indomani del compimento dei suoi cinquant'anni, per ricevere un altro riconoscimento letterario dall'Italia.

L'associazione RES MAGNAE per la promozione dell'innovazione e della cultura, ha fatto di Tolentino uno dei tre vincitori del "Premio Letterario Res Magnae 2015", nella sezione "Cultura dell'Incontro", attribuito al suo libro *La mistica dell'istante, Tempo e Promessa*, pubblicato in questo stesso anno in Italia dalla casa editrice Vita e Pensiero. La consegna del premio ha avuto luogo giovedì 19 novembre 2015 alle 18:30 presso la Sala del Trono di Palazzo Altieri, per le mani dell'Ambasciatore del Portogallo presso lo Stato italiano, Dott. Manuel Lobo Antunes.

47. Tolentino riceve il "Premio Letterario Res Magnae 2015" per il suo libro *La mistica dell'istante*, il 19 novembre 2015, a Palazzo Altieri, Roma, dall'Ambasciatore del Portogallo, Manuel Lobo Antunes.

> Esiste una mistica da praticare nel qui e ora della vita, che parte dall'uomo tutto intero, anima – certo – ma anche corpo, sensazioni, relazioni. È la 'mistica dell'istante', che riconosce come portali d'ingresso del divino nella nostra vita i cinque sensi, quanto di più concreto e corporeo ci caratterizza. Perché l'istante è il contatto fra le infinite possibilità dell'amore divino e l'esperienza mutevole dell'umano. È il fango in cui la vita si modella e si scopre. È il fragile ponte di corda che unisce il tempo e la promessa.[581]

[581] MENDONÇA, José Tolentino, *La mistica dell'istante, Tempo e Promessa* (trad. Marianna Scaramucci), Milano, Vita e Pensiero, 2015.

Qualche giorno prima di compiere 50 anni, José Tolentino Mendonça è stato decorato dal Presidente della Repubblica portoghese, Prof. Aníbal Cavaco Silva, con il grado di Commendatore dell'Ordine Militare di Sant'Iago da Espada (*Antiga, Nobilíssima e Esclarecida Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, do Mérito Científico, Literário e Artístico*) un ordine onorifico lusitano, concesso per meriti letterari, scientifici ed artistici.

> O Presidente da República, Cavaco Silva, condecorou hoje cinco personalidades da cultura e ciência, pessoas que, considerou, acreditam no valor do pensamento, conhecimento, estudo e trabalho árduo, "que é sempre necessário para vencer em qualquer domínio de atividade". (…) O Presidente da República deixou um "muito obrigado" aos agraciados pelo contributo dado para o reconhecimento de Portugal e pelos "avanços nas matérias onde concentram os seus talentos", escusando-se a dissertar sobre os seus percursos de vida e sobre os seus currículos, porque estes "são conhecidos, respeitados e admirados pelos portugueses".[582]

48. Tolentino decorato dal Presidente della Repubblica portoghese, Aníbal Cavaco Silva, con il grado di Commendatore dell'Ordine Militare di Sant'Iago da Espada, Lisbona, 4 dicembre 2015.

A nome di tutti ha parlato José Tolentino Mendonça; il discorso è riportato dall'agenzia Ecclesia:

> "Numa distinção assinala-se algum contributo pessoal mas sabemos que para gerar uma pessoa, um percurso, há sempre uma linhagem, um conjunto de pessoas que passaram o testemunho e que muitas vezes permanecem anónimos na história. Por detrás de um trabalho não há apenas um homem", assinalou o sacerdote, vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa à Agência ECCLESIA.

[582] «Il Presidente della Repubblica, Cavaco Silva, ha decorato oggi cinque personalità della cultura e della scienza, persone che, ha considerato, credono nel valore del pensiero, conoscenza, studio e lavoro arduo, "che è sempre necessario per vincere in qualsiasi ambito di attività". (…) Il Presidente della Repubblica ha detto un "molte grazie" ai decorati per la collaborazione nel riconoscimento del Portogallo e per gli "avanzamenti nelle materie dove concentrano i propri talenti", evitando di dissertare sui loro percorsi di vita e sui loro *curricula*, perché questi "sono conosciuti, rispettati e ammirati dai portoghesi".» in *José Tolentino Mendonça já é Comendador da Ordem de Sant'Iago da Espada*, "Diário de Notícias" (edizione Funchal), 4 dicembre 2015.

O padre e poeta madeirense sublinhou o "sentido de responsabilidade" num momento da sua vida que "é sobretudo de gratidão" pela presença dos outros.
"Há de facto uma multidão que faz a sua dádiva, que partilha uma determinada esperança, que ajuda a dar um passo e em certas horas da nossa vida é importante termos presentes que só conseguimos fazer o pouco que fazemos graças ao apoio e à esperança de tantos", desenvolveu. (…)
Neste contexto, o padre Tolentino Mendonça explicou que se sente "muito chamado" ao diálogo com a cultura, "fazendo pontes, escutando", partilhando a identidade de uma forma "muito aberta, serena e esperançosa". (…)
O padre José Tolentino Mendonça comentou que a Igreja tem "sido sempre" uma instituição que "valoriza a dimensão da cultura", no passado, "naquela que é a história de Portugal", mas também no presente.
"Hoje na cultura portuguesa a Igreja tem um lugar que nasce sobretudo da atenção, do serviço, da disponibilidade para valorizar o contributo de todos e também para, a partir daquilo que é a sua fé, poder traduzir em forma cultural a experiência crente que faz", concluiu.[583]

49. Cartellone di «CREDO - Oratorio Interreligioso dell'Orchestra di Piazza Vittorio» e applausi alla fine della prima mondiale, 17 dicembre 2015, sul palco del Teatro Olimpico di Roma.

Qualche giorno dopo, Tolentino era di nuovo a Roma per assistere, giovedì 17 dicembre, alle ore 21, presso il Teatro Olimpico a «CREDO - Oratorio Interreligioso dell'Orchestra di Piazza

[583] «"Con una decorazione si segnala qualche contributo personale, ma sappiamo che per generare una persona, c'è sempre un lignaggio, un insieme di persone che hanno passato il testimone e che molte volte sono rimasti anonimi nella storia. Dietro ad un lavoro non c'è soltanto un uomo", ha segnalato il sacerdote, vice-rettore dell'Universidade Católica Portuguesa all'Agência ECCLESIA. Il prete e poeta di Madeira ha sottolineato il "senso di responsabilità" in un momento della sua vita che "è soprattutto di gratitudine" per la presenza degli altri. "Esiste veramente una moltitudine che si dona, che condivide determinata speranza, che aiuta a dare un passo e che in certe ore della nostra vita è importante avere presente, perché solo riusciamo a fare il poco che riusciamo a fare grazie all'appoggio e alla speranza di tanti", ha detto. (…) In questo contesto, padre Tolentino Mendonça ha spiegato che si sente "molto chiamato" al dialogo con la cultura, "costruendo ponti, ascoltando", condividendo l'identità di una forma "molto aperta, serena e speranzosa". (…) Padre José Tolentino Mendonça ha commentato che la Chiesa continua "sempre ad essere" un'istituzione che "valorizza la dimensione della cultura", sia nel passato, "in quella che è la storia del Portogallo", ma anche nel presente. "Oggi nella cultura portoghese la Chiesa ha un posto che nasce soprattutto dell'attenzione, del servizio, della disponibilità per valorizzare la collaborazione di tutti e anche per, attraverso la sua fede, poter tradurre in forma culturale l'esperienza credente che fa", ha concluso.» in Lisboa: Presidente da República condecorou padre José Tolentino Mendonça, "Ecclesia", 4 dicembre 2015, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/lisboa-presidente-da-republica-condecorou-padre-jose-tolentino-mendonca/ (ultima visualizzazione 05.12.2015).

Vittorio»[584], su suo libretto e musica di Rossini, Britten, canti religiosi baifal e canti sufi, in occasione del Giubileo Straordinario indetto da Papa Francesco per l'anno 2015-2016. La scelta dei propri testi è stata curata dal poeta e l'elaborazione musicale era della responsabilità di Mario Tronco, Leandro Piccioni e Pino Pecorelli. Lo spettacolo faceva parte della programmazione dell'Accademia Filarmonica Romana:

> Il progetto dell'Orchestra di Piazza Vittorio di un Oratorio interreligioso nasce in collaborazione con il teologo portoghese José Tolentino Mendonça e prende forma dall'idea di dare un significato musicale all'espressione "dialogo interreligioso". Il dialogo si riferisce all'interazione positiva e cooperativa fra persone appartenenti a differenti tradizioni religiose e si focalizza sulla comprensione tra religioni diverse e sulla tolleranza che ne deriva, pur rimanendo sulle rispettive posizioni. L'Orchestra stessa, formata, com'è, da elementi provenienti da ogni parte del mondo, è una chiara e riuscita testimonianza di questo dialogo.[585]

I.XIX.VI Lisbona vista dalla luna

Proiettato per la prima volta il 22 febbraio 1967, *Le streghe* è un film diviso in cinque episodi di cinque diversi registi[586], avendo come filo conduttore la comune protagonista: Silvana Mangano. Pier Paolo Pasolini ha diretto il terzo di questi segmenti, dal titolo *La terra vista dalla luna*, tratto da un suo racconto inedito - *Il buro e la bura* - e la cui conclusione viene espressa alla fine dell'assurda storia di Assurdina Caì (Mangano), Ciancicato Miao (Totò) e suo figlio Baciù (Ninetto Davoli): «Morale: essere morti o essere vivi è la stessa cosa.»

Il 26 settembre 2014, Tolentino esprimeva tutta la sua fiducia nel futuro della cultura portoghese, in una intervista al *Diário de Notícias*, dal titolo "Tolentino Mendonça diz que cultura em Portugal mantém vitalidade"[587], e comunica la sua intenzione di pubblicare, entro la fine del 2015, un nuovo libro di poesia, dal pasoliniano titolo *Lisboa vista da Lua*:

---

[584] Con la partecipazione di Houcine Ataa (voce), Viviana Cangiano (voce), Kyung Mi Lee (violoncello), Kaw Sissoko (voce, kora), Pino Pecorelli (basso elettrico ed electronics), Leandro Piccioni (organo e tastiere) Ziad Trabelsi (voce e oud) e la direzione artistica e musicale di Mario Tronco.

[585] In http://teatroolimpico.it/programmazione/stagione-2015-2016/credo-orchestra-di-piazza-vittorio.html (ultima visualizzazione 16.12.2015).

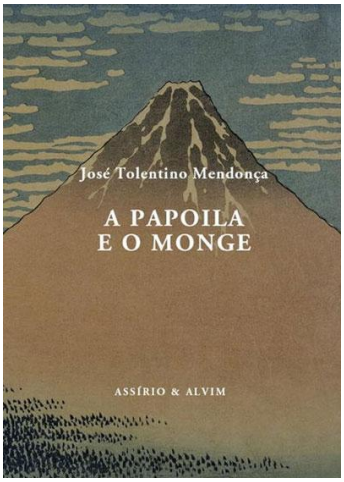
[586] Mauro Bolognini (*Senso civico*), Vittorio De Sica (*Una sera come le altre*), Pier Paolo Pasolini (*La terra vista dalla luna*), Franco Rossi (*La siciliana*) e Luchino Visconti (*La strega bruciata viva*).

[587] «"Tenho uma visão positiva, porque aquilo que vejo, neste momento, em Portugal, é que no meio das dificuldades há também uma energia de criatividade muito grande" (...) "Portugal é um país muito interessante, com uma literatura viva, um cinema com muitos mestres, uma arquitetura que é uma grande arquitetura em qualquer lado do mundo. Nós encontramos, de facto, uma força na cultura portuguesa que contraria, digamos, um certo pessimismo, que também é muito caraterístico da nossa cultura", argumentou Tolentino Mendonça, que deu uma palestra sobre "O contributo da Cultura para o Desenvolvimento", na Fundação Rui Cunha.» *Tolentino Mendonça diz que cultura em Portugal mantém vitalidade*, "Diário de Notícias", 26 settembre 2014.

José Tolentino Mendonça também prepara nova obra poética. "Espero, no próximo ano, editar um volume de inéditos", com a chancela habitual da Assírio & Alvim, sob o título *Lisboa Vista da Lua*.[588]

[588] «José Tolentino Mendonça prepara anche una nuova opera poetica. "Spero, nel prossimo anno, di pubblicare un volume di inediti", con l'abituale casa editrice Assírio & Alvim, dal titolo *Lisboa Vista da Lua*.» *Ibidem.*

I.XX *A papoila e o monge*



50. Copertina di *A papoila e o monge*.

L'ultimo volume di poesia pubblicato da Tolentino Mendonça, con la prima edizione dell'editrice Assírio & Alvim, del novembre 2013, già esaurita, si intitola *A Papoila e o Monge* (Il Papavero e il Monaco), ed è strutturato in sei capitoli, che seguono ad una introduzione firmata dall'Autore. Presentazione dovuta, poiché si tratta di un libro singolare all'interno della produzione tolentiniana: sono 144 haiku, un genere mai frequentato prima dal Poeta. Interpellato al proposito, in ua intervista al *Jornal de Letras*, Tolentino risponde che

> A poesia japonesa sempre foi uma companhia do caminho que faço e entre os poetas que leio estão muitos japoneses. Só que olhava para o haiku como um género que de alguma maneira só naquela língua é possível. As traduções são o mesmo e outra coisa. Mas apesar de haver sempre uma barreira, é um género que admiro muito (…) Pela sua radical economia de meios, uma pobreza que é ao mesmo tempo uma concisão total. E uma capacidade de tornar o menos mais de uma forma muito fulgurante. Mas sempre pensei que era um género impraticável para um ocidental. (…) O próprio japonês não se mede por sílabas, mas por sons. É um jogo sonoro que nos escapa. Mas um pouco por acaso, cheguei ao *Livro dos Haikus* de Jack Kerouac, que fala do haiku ocidental, no fundo um poema muito breve.[589]

È proprio questo che gli fa considerare l'esperienza un fattore di crescita come poeta, perché "l'haiku" è anche una forma di ospitalità. Come l'amore. Inoltre c'è la ritrazione dell'io, della

[589]«La poesia giapponese è sempre stata una compagnia nel cammino che faccio e tra i poeti che leggo ci sono tanti autori giapponesi. Solo che guardavo l'haiku come un genere che in qualche modo solo in quella lingua è possibile. Le traduzioni sono lo stesso e un'altra cosa. Ma anche se c'è sempre una barriera, è un genere che ammiro molto (...) per la sua radicale economia di mezzi, una povertà che è, allo stesso tempo, una concisione totale. E una capacità di rendere il meno di più in un modo folgorante. Ma ho sempre pensato che fosse un genere impraticabile per un occidentale. (...) Lo stesso giapponese non si misura da sillabe, ma da suoni. È un gioco sonoro che ci sfugge. Ma un po' per caso, sono arrivato al Libro degli Haiku di Jack Kerouac, che parla dell'haiku occidentale, in fondo un poema molto breve.» M.L. Nunes, *art.cit.*

dimensione emozionale, della memoria. È una celebrazione del mondo e di questo incontro interminabile, ma che si traduce in cose molto semplici, in pause, in passi, in silenzi."[590]

Dell'incontro casuale con Kerouac ci racconta Tolentino subito nella prima frase della sua introduzione: "A dire il vero, questo libro deve tanto a Jack Kerouac, quanto a Bashō". Sorprendente, per il lettore di questa raccolta, il confronto tra lo scrittore nordamericano[591] e il maestro seicentesco giapponese[592]. Ma il nostro Poeta chiarisce subito:

> Como se sabe, o haiku japonês é uma composição de três versos, com métrica fixa (5, 7 e 5 sons), muitas vezes em rima, propondo-se como um instantâneo que dá a ver o flagrante e o implícito, o assombro e a tensão inerentes à vida. A operação que Kerouac leva a cabo é a de valorizar sobretudo a capacidade do haiku trazer à página *the real thing*, a coisa verdadeira, libertando-o, porém do esquema métrico (…)[593]

Il libro è, inoltre, il risultato di un viaggio realizzato tre anni prima in Giappone - Kioto, Nara, Kobe, Nagasaki, Kagoshima e Tokio - come scrittore invitato dal Centro Nacional de Cultura. Viaggio durante il quale Tolentino non ha scritto una sola nota, perché "una volta lì, riuscivo solo ad esserci. Tutto ciò che se ne potesse scrivere, aveva bisogno di un allontanamento. O di una prossimità più grande di quella, fatta di un arrivare e di un andare via."[594]

Nello stesso numero del *Jornal de Letras*, il critico António Carlos Cortez loda questo volume per la sobrietà del discorso, che "non può essere dissociata della sensazione di maestria di Tolentino nella poesia breve, di estrema esigenza"[595], considerando l'idea del silenzio la chiave di lettura di tutta la raccolta:

> In effetti, se l'esperienza di Dio e del silenzio (di Dio in silenzio incomunicabile e del Silenzio con Dio non rivelato) è una esperienza così intima come la poesia, questo libro è l'assunzione piena di che è nel silenzio, nella chiusura di se (essere monaco è anche quello: essere chiuso

[590] *Ibidem*: "o haiku é também uma forma de hospitalidade. Como o amor. Além disso, há uma retração do eu, da dimensão emocional, da memória. É a celebração do mundo e desse encontro interminável, mas que se traduz em coisas muito simples, em pausas, em passos, em silêncios."
[591]Jean-Louis Lebris de Kerouac (1922 - 1969), è stato uno scrittore nordamericano di origine franco-canadese, conosciuto soprattutto per il suo capolavoro *On the Road*, libro più tardi consacrato come la "Bibbia Hippie", scritto in soltanto tre settimane, di forma ininterrotta, senza la preoccupazione di cadenzare il flusso narrativo. Il suo *Book of Haikus*, pubblicato nel 2003, è una raccolta di 500 poemi, selezionati da un corpus di circa 1000 haiku, scritti da Kerouac in piccoli quaderni.
[592]Matsuo Bashō (Tokio, 1644 – Osaka, 1694), è stato il poeta più famoso del periodo Edo in Giappone ed è oggi riconosciuto come un maestro della succinta e chiara forma haiku. Ha codificato e stabilito i canoni dell'haiku tradizionale giapponese.
[593] J.T. Mendonça, *A papoila*, cit., p.10: «Come si sa, l'haiku giapponese è una composizione di tre versi, con metrica fissa (5, 7 e 5 suoni), molte volte in rima; si propone come un istantaneo che fa vedere il flagrante e l'implicito, lo stupore e la tensione inerenti alla vita. L'operazione che Kerouac compie è quella di valorizzare soprattutto la capacità dell'haiku di portare alla pagina *the real thing*, la cosa vera, liberandolo, però, dello schema metrico (...)»
[594]*Ibidem*, p.11: "uma vez ali, só conseguia estar. O que quer que escrevesse, precisava de distância. Ou de uma proximidade maior do que aquela, feita de um chegar e de um partir."
[595] A.C. Cortez, *The real thing*, "Jornal de Letras, Artes e Ideias", 11-24 dicembre 2013: "não pode ser dissociada da sensação de mestria de Tolentino no poema curto, de extrema exigência".

> in meditazione) che il papavero può sorgere in tutto il suo splendore. Quello è il vero reale, la cosa in sé di cui questi poemi cercano di avvicinarsi.[596]

Anche José Mário Silva nella rivista *Atual* elegge ruolo di protagonista l'idea del silenzio, alla quale l'Autore dedica la prima delle sei parti del libro, "Escola do Silêncio":

> A primeira (parte) é uma espécie de iniciação ao silêncio, em que a própria escrita se torna quase inaudível, de tão rente ao essencial – murmúrio que nos aproxima de uma verdade pressentida, mais do que proclamada. O silêncio não é um vazio, mas um "avesso"; não é uma "ausência", mas uma "privação". É o que fica quando as coisas se calam e dizem "o que por palavras nos está oculto". E se a "linguagem habitual não pode dar voz / ao que permanece / aquém e além da representação", o poeta encontra em metáforas delicadas a forma de materializar a ideia de silêncio, comparando-o tanto às "flores ainda sem nome" numa encosta como à brancura impoluta do crisântemo. Ou, ainda, inventando uma definição que merecia constar nos dicionários: "Silêncio: / contemplar a neve / até confundir-se com ela." [597]

Lo stesso Tolentino considera basilare la questione del silenzio nel suo *A Papoila e o Monge*. Nella sopraccitata intervista, egli conclude:

> Mas creio que é o silêncio que escreve o poema. As palavras estão lá para o testemunhar. Porque o poema não é a evidência, mas a interrogação, a sugestão, a lacuna, a fenda, a porta entreaberta, a possibilidade de viagem para cá e para lá dele. Nesse sentido é sempre um sinal transitório, não um vestígio definitivo. O definitivo é justamente onde nos leva. Por isso o endereço do poema é o silêncio.[598]

Però, come nota José Mário Silva, oltre al silenzio c'è tutta un'elaborata costruzione che cresce lungo le successive cinque parti del volume, le quali descrivono la deambulazione in una natura di cui si riconoscono i ritmi e in città innominate, come a sottolineare che "il paesaggio qui raffigurato è più morale che fisico", e in cui la bellezza si rivela d'immediato. Passiamo, dunque, ad una breve analisi congiunta dei sei nuclei di *A Papoila e o Monge*.

---

[596] *Ibidem*: "De facto, se a experiência de Deus e do silêncio (do Deus em silêncio incomunicável e do Silêncio com o Deus não revelado) é experiência tão íntima como a poesia, este livro é a assunção plena de que é no silêncio, no fechamento de si (ser monge é também isso: estar fechado em meditação) que a papoila pode surgir em todo o seu esplendor. Isso é o verdadeiro real, a coisa em si de que estes poemas se querem aproximar."

[597] J.M. Silva, *Uma iniciação ao silêncio*, "Atual", 7 dicembre 2013: «La prima (parte) è una specie di iniziazione al silenzio, in cui lo stesso atto di scrivere diventa quasi inudibile, così attiguo all'essenziale - mormorio che ci avvicina da una verità presentita, più che proclamata. Il silenzio non è un vuoto, ma un "rovescio"; non è una "assenza", ma una "privazione". È quel che resta, quando le altre cose si ammutoliscono e dicono "quel che per parole ci è occultato". E se il "linguaggio abituale non può dare voce / a ciò che rimane / aldiquà e aldilà della rappresentazione", il poeta trova in metafore delicate la forma di rendere materiale l'idea del silenzio, comparandolo tanto ai "fiori ancora senza nome" in un versante, quanto al bianco purissimo di crisantemi. O, ancora, inventando una definizione che meriterebbe di entrare nei dizionari: "Silenzio: / contemplare la neve / fino a confondersene".»

[598] «Ma credo che sia il silenzio a scrivere il poema. Le parole sono lì per darne testimonianza. Perché il poema non è l'evidenza, ma la domanda, il suggerimento, la lacuna, la fenditura, la porta socchiusa, la possibilità di viaggio aldiquà e aldilà di esso. In tale senso è sempre un segnale transitorio, non una vestigia definitiva. Il definitivo è dove ci porta. Perciò l'indirizzo del poema è il silenzio.» M.L. Nunes, *art.cit.*

I primi 33 haiku di questa raccolta[599] sono riuniti sotto il titolo "Scuola del Silenzio", il cui concetto ha conquistato, come abbiamo visto, la centralità, sia la critica immediata alla pubblicazione di *A Papoila e o Monge*, sia nella stessa intervista fatta a Tolentino da Maria Leonor Nunes.

Prima di tutto interessa verificare che il silenzio assume alcune volte il ruolo di soggetto dell'haiku e che nella sua caratterizzazione il Poeta usa diversi verbi, il più ricorrente dei quali è il verbo essere: essere "um modo de resistência"(un modo di resistenza, VIII), una "privação" (privazione, XXV), "o avesso" (il rovescio, XXVIII), "o narrador" e "o único vocábulo" (il narratore, l'unico vocabolo, XXXII). Oltre a questo, il silenzio "diz" (dice, I), "fala" (parla, III), "narra" (VII), "tende a soterrar o pensamento" (tende a sotterrare il pensiero, XIX), "declara-se incapaz de interpretar" (si dichiara incapace di interpretare, XXI), "está sob controle" (è sotto controllo, XXVII).

Ci sono alcuni haiku dove si tenta una definizione di silenzio, distaccando il vocabolo nel primo verso e separandolo con due punti – vedi haiku IX, XI, XII, XVII, XXIII – e altri in cui il silenzio appare come una circostanza: nel silenzio, quel che è occulto per parole (VI); in silenzio, la roccia contempla il passare delle stagioni (XV); in silenzio, i monaci che prendono il te (XVI); nel silenzio, il rumore delle palme (XVIII).

Altre volte, pur essendo il termine "silenzio" assente nell'haiku, il suo concetto è espresso attraverso una metafora o una sineddoche: "não digo" (non dico, IV), "esvazia" (svuota, V), "não pode dar voz" (non può dare voce, X), "nada responde" (nulla risponde, XVI), "inaudíveis as vozes" (inaudibili le voci, XX), "quando não estamos" (quando non ci siamo, XXV), "as palavras ferem" (le parole feriscono, XXIX), "não pergunto" (non domando, XXX). In altri casi, infine, è il Poeta che esorta l'interlocutore: "o teu silêncio seja tal" (il tuo silenzio sia tale, II), "aprende a dizer" (impara a dire, XIII), "aprende a renunciar" (impara a rinunciare, XXII).

Particolarmente interessante è l'haiku che chiude questa prima serie – "Uma iniciação ao silêncio / nunca foi escrita / nem poderia ser"[600] – dato che mette direttamente in causa il titolo della sezione stessa, così come il ventiquattresimo, l'unico dove la parola silenzio è ripetuta e anche uno degli unici due dove Dio è nominato: "Na corda bamba / entre silêncio e silêncio / a vizinhança de Deus"[601].

Il silenzio è definito in opposizione al vuoto (I), al pensiero (II e XIX), alla storia (VII), all'interpretare e al sapere (XXI) e per somiglianza al paradosso (III), al bene (IV), allo splendore e all'occulto, alla resistenza (VIII), alla rappresentazione (X), alla privazione (XXV), al rovescio (XXVIII), al narratore e al vocabolo (XXXII).

[599] Per facilitare l'analisi e dato che le composizioni sono prive di titolo, è stata attribuita una numerazione che rispetta l'ordine di impaginazione, da I a XXXIII.
[600] «Un'iniziazione al silenzio / non è mai stata scritta / né lo potrebbe essere».
[601] «Sul filo del rasoio / tra silenzio e silenzio / la vicinanza di Dio».

Ad ogni modo, la definizione del silenzio è fatta sempre in positivo: il silenzio che "diz alguma coisa" (dice qualcosa, I), "bem" (bene, IV), "esplêndido" (splendido, V), "crepita" (VI) "narra o que acontece" (narra ciò che succede, VII), "resistência" (resistenza, VII), quel che "permanece / aquém e além da representação" (rimane / aldiquà e aldilà della rappresentazione, X), plural (plurale, XIV), "dele / o pensamento vive" (di lui / il pensiero vive, XIX), "a vizinhança de Deus" (la vicinanza di Dio, XXIV), "privação" in opposizione a "ausência ou negação" (privazione / assenza o negazione, XXV), "narrador" e "vocábulo" (narratore / vocabolo, XXXII). Unica eccezione, nell'haiku XXI: "O silêncio declara-se incapaz / de interpretar / renunciando assim ao estatuto de saber"[602].

Manca una riflessione sulla prima parola che dà il titolo al capitolo: *Escola*. Il silenzio, si è appena visto, è una scuola in sé, uno spazio o un'atto di conoscenza – e qui sembra esserci una contraddizione con l'haiku XXI -, ma anche il Cosmo come formazione al silenzio - e qui specialmente i casi già citati degli haiku che lo definiscono, staccando con due punti il vocabolo dei due versi seguenti - dove echeggiano passi che non vengono nella mia direzione (IX), dove ci sono fiori da nominare ancora (XI), dove la neve finisce col confondersi con chi la contempla (XII), nella bianchezza immacolata di un crisantemo (XVII) o nel prato in fiore, inaccessibile (XXIII).

Il più corposo dei tre capitoli di *A papoila e o Monge* si collega direttamente al titolo dell'opera. "Vita Monastica" corrisponde ad un corpus di 49 haiku,[603] del quale si può fare una lettura sequenziale alternata, individuando nella sua economia interna come tema più ricorrente quello celebrato nei primi quattro poemi, ovvero l'idea di che il nulla, l'incompleto, il non finito e l'imperfetto – temi anch'essi trattati in queste prime quattro composizioni - sono caratteristiche di Dio/vasaio e, (contemporaneamente) simultaneamente, cose proprie dell'essere umano, come viene sottolineato dall' uso delle forme verbali nella prima persona del singolare: "existo" (esisto, XXXV) e "repito" (ripeto, XXXVII).

Se è vero che i quattro componimenti iniziali convergono, nell'haiku XXXVIII, nell'idea che supera la dimensione della riduzione al nulla - ossia la contemplazione, alla quale si arriva attraverso il silenzio -, tale idea ritorna nell'immagine dei "troncos secos, gravetos / cercas e barro pintado" (tronchi secchi, ramoscelli / steccati e creta dipinta, XLI) e ancora nei temi della solitudine (XLIX), del vuoto (L), del dolore (LI), del dubbio (LII), della nudità (LIII), dei sogni infranti (LIV), della più piccola mollica (LVII), e tutto si risolve in una abdicazione quasi stoica e unificante: "Torna-te um perfeito estranho / para a tua vontade / e prossegue"[604]e in "A verdadeira ciência da santidade / é viver / sem porquê" [605].

[602] «Il silenzio si dichiara incapace / de interpretare / rinunciando così allo statuto di sapere».
[603] Continua la numerazione anteriore, da XXXIV a LXXXII.
[604] LV: «Diventa totalmente estraneo / alla tua volontà / e prosegui».
[605] LVI: «La vera scienza della santità / è vivere / senza perché».

Questa è, tra l'altro, una delle risorse di Tolentino: l'armonizzazione dei contrari, sia attraverso la sua giustapposizione in paralleli – la vita che comincia e finisce (XXXIX, "Deus apaga / o nosso rasto", Dio cancella / la nostra traccia) in coincidenza con la fine dell'inverno e l'inizio della primavera (XL) - sia attraverso la costruzione di dicotomie che culminano nella loro stessa auto-digestione: dentro e fuori (XLII); costruisce e scompare (XLIII); perfezione e indigenza (XLIV); oggi e domani, capanno e luna (XLV); canto del monaco e canzone delle prostitute (XLVI); notte e giorno, gioia e dolore, tempo e aldilà del tempo (XLVII); tutto (LXIII) e niente (LXIV), per andare di nuovo verso l'unicità della "total piedade" (totale pietà) e del "sem nada pedir" (senza nulla chieder) nell'haiku XLVIII o, magistralmente, in LXXV:

> Em Deus tudo se assemelha
> a tua prece e o canto
> da rã[606]

O ancora, in LXXX:

> Em Deus tudo é Deus
> uma simples folha de erva
> não é menor do que o infinito[607]

Un'altra linea di forza si lega all'idea di sorprendere Dio - la verità, l'infinito - nella sua imponderabile esistenza, in movimento e indipendentemente da una particolare predisposizione per cui tale conoscenza avvenga. Questa è, tra l'altro, la lezione dell'ultimo haiku della sezione: "O verão / ensina a mesma prece / à papoila e ao monge"[608].

Il concetto di movimento è molto importante ed è ispirato alla natura che coinvolge il Monaco - il contemplatore, il poeta:

> O riacho incansável
> através do matagal
> omonge segue-o assobiando[609]

Idea presente anche in altre composizioni che parlano della cornacchia che volteggia (LXV), del vento che apre la porta (LXVI), della primavera ronzando (LXXVII) e fiorendo (LXXVIII) o del movimento delle nuvole (LXXXI). L'imponderabilità della conoscenza è presente nell'espressione

[606] «In Dio tutto si somiglia / la tua preghiera e il canto / della rana».
[607] «In Dio tutto è Dio / un semplice foglio d'erba / non è più piccolo dell'infinito».
[608] «L'estate / insegna la stessa preghiera / al papavero e al monaco».
[609] LVIII: «Il fiumiciattolo instancabile / attraverso la boscaglia / il monaco lo segue fischiando».

dell'ignoranza dei confini (LIV) o la estraneità di un rumore (LX), l'Io qui e Dio lì (LXI) nel "fundo dos campos" (fondo dei campi, LXII), il voler conoscere (LXVII) e la certezza che"A bem-aventurança / não consiste / em conhecer" (La beatitudine / non consiste / nel conoscere, LXVIII) e ciò fa sì che Egli stia "sempre à minha frente / quando penso que não / quando penso que sim" (sempre davanti a me / quando penso di no / quando penso di sì, LXXVI), infine, nello svanire della memoria:

> Um a um
> esqueci os motivos
> por que vim[610]

E questo perché:

> Quem espera o nada
> sabe que a passagem
> se dá[611]

La sezione intermedia di questo volume mette in evidenza, nella stessa denominazione, l'idea dell'incontro con la natura, così presente nei due capitoli anteriori - e che sembra operare, viceversa, una chiara scissione con la quarta e la quinta parte di *A Papoila e o Monge* - che situano l'albeggiare in un contesto urbano. Si tratta di 17 haiku nei quali predominano campi semantici relativi alla natura e ai fenomeni atmosferici, cui ci aveva preparato il titolo: "relâmpago na noite", "voo das garças", "neve" (lampo nella notte / volo delle garze / neve, LXXXIV[612]); "papoila" e "jardim" (papavero / giardino, LXXXV); "montanha" e "relento" (montagna, l'addiaccio, LXXXVI), "tamarindo", "crepúsculo", "pássaro" (tamarindo / crepuscolo / ucello, LXXXVIII); "escarpa" e "vento" (scarpata / vento, LXXXIX); "flores" e "pico" (fiori, guglia, XCI); "marmeleiro" e "nuvens" (cotogno / nuvole, XCII); "noite" e "floresta" (notte / foresta, XCIII); "cheiro selvagem dos bosques" e "rio" (odore selvaggio dei boschi / fiume, XCVI); "floresta" (foresta, XCVIII).

Essa inizia con l'allontanamento da un luogo, la casa – "Quando ao longe me voltei / a minha casa / era um ponto branco" (Quando da lontano mi girai / la mia casa / era un punto bianco, LXXXIII) – e termina con l'avvicinamento di un tempo, il momento giusto – "Não é raro que um bem / nos seja confiado / na hora que temos por errada" (Non è raro che un bene / ci sia affidato / nell'ora che crediamo sbagliata, XCIX) – e in tale lasso di tempo e spazio si abbozza una scoperta, un "perder-se nos montes" (perdersi nei monti) che è, alla fine, un incontrare se stessi, in solitudine, nel quale i verbi o si trovano nella prima persona singolare ("descubro", scopro, XCII; "preparo-me", mi

[610] LXXIX: «A uno a uno / ho dimenticato i motivi / per cui son venuto».
[611] LXXIV: «Chi aspetta il nulla / sa che il passaggio / si fa».
[612]Continua a numeração anterior dos haikus, de LXXXIII a XCIX.

preparo, XCIII), o in forme esortative e imperative ("escolhe", sceglie, LXXXIX; "Contemplemos / o mundo", contempliamo / il mondo, XCVIII):

> O que buscamos
> Uns nos outros
> É sempre a noite[613]

Il concetto di monti, di natura, si costruisce in opposizione e per affinità con quello di casa: "Não somos a casa / somos a montanha" (Non siamo la casa / siamo la montagna, LXXXVI); "Ao ergueres a tua cabana" (Nell'ergere il tuo capanno, LXXXIX). è, come si diceva, uno spazio solitario e perciò silenzioso ("a boca cheia de silêncio", la bocca piena di silenzio XCVI) e libero ("livre de embaraços / e de omissões", libero da disagi / e ommissioni, LXXXVII; "onde o olhar escapa", dove lo sguardo scappa, XC; "um coração livre", un cuore libero, XCI). Spazio privilegiato, dunque, di mistero – "Qualquer dom / não deixa de ser também / um enigma" (Qualsiasi dono / è anche sempre / un enigma, XCV) – e di contemplazione – "Contemplemos / o mundo / que não atravessamos" (Contempliamo / il mondo / che non attraversiamo, XCVIII). Uno spazio infinito, perché non si può misurare:

> Estes palmos de floresta
> giram em círculo
> sem terem sido medidos[614]

Sono 22, i componimenti che costituiscono i due capitoli seguenti: "Amanhecer na Primeira Cidade" e "Amanhecer na Segunda Cidade". Innanzitutto, è da notare che le città non sono necessariamente due; nei contorni poco definiti tracciati dagli haiku, sembrano piuttosto una stessa città in due albe diverse, o in due momenti dello stesso albeggiare, quando vi si arriva, venendo dalla natura, e quando, dopo averla attraversata, si ritorna alla montagna. Tale lettura può prescindere dalla presenza urbana, così aliena dalla foresta (dove fioriscono i papaveri) e dalla vita claustrale (del monaco), alle quali si riferisce il titolo[615].

In una deambulazione circolare, messa in risalto da verbi quali passeggiare (CI) camminare (CII) e dislocarsi (CIII), che inizia prima dello stesso giorno – "A noite flutua / sobre o rio / como quem se passeia sozinho" (La notte galleggia / sul fiume / come chi passeggia da solo, CI) - e in un ambiente quasi onirico[616], il punto di partenza è un ambiente naturale, caratterizzato da immagini

[613] XCIV: «Quello che cerchiamo / gli uni negli altri / è sempre la notte».
[614] XCVII: «Questi palmi di foresta / girano in cerchio / senza essere stati misurati».
[615]Continua la precedente numerazione degli haiku, da C a CXXI.
[616] CII: «Caminharam lado a lado pelos campos / ouvindo as suas vozes / como em sonhos», *Camminarono fianco a fianco per i campi / ascoltando le loro voci / come in sogno.*

come quella di una "cabana mais distante" (un capanno più lontano, C), l'osservazione del "vazio dos céus" (vuoto dei cieli, CIII) e del passaggio delle stagioni (CIV), della luna e del lago (CV) e

> Dos caniçais em repouso
> súbita revoada
> de gansos[617]

La città si distingue ancora alla luce della luna

> A lua azulada
> eleva-se sobre os telhados
> e com ela a cidade[618]

Ed è infine dalla "porta entreaberta / da aurora" (porta socchiusa / dell'aurora, CX) che si entra nella città - nel penultimo capitolo, la "seconda" città - identificata soltanto da qualche vocabolo quale "canal" (canale, CXI), "ponte" (CXII), "caminhos" (cammini, CXVII) e scandita dalla presenza di certi personaggi visti a distanza – "o bêbado" (l'ubriaco, CXII), "os que tombaram" e os "que tombam" da embarcação (quelli caduti e quelli che cadono dalla barca, CXV).

È uno spazio nostalgico della montagna, come bene esprime l'ultimo haiku della sezione – "No alto da montanha / serão verdes / todas as coisas"[619] – e, dalla prima immagine, minaccioso – "Na travessia do canal / a morte olhou-me / imóvel como um espantalho" (Nella traversata del canale / la morte mi ha guardato / immobile come uno spauracchio, CXI). La città è uno spazio del "vazio" (vuoto), del "suspiro" (sospiro) e della "tormenta" (CXIII), dove "tudo é efémero" (tutto è effimero, CXVI) e gli "espelhos / enganadores" (specchi / ingannevoli, CXVII); dove il bambù è solitario (CXVIII) e dove i papaveri non fioriscono (CIXX). Ed è quando il capitolo sta per chiudersi, che

> Uma luz trémula
> antes de acender-se
> o dia começa[620]

L'ultimo capitolo di *A Papoila e o Monge* sembra manifestare nel suo titolo una vocazione di sintesi della fatica poetica fatta fin qui. Il "Libro dei Pellegrinaggi", di quelli che si intraprendono mentalmente nel monastero, in silenzio, o deambulando nella natura e nello spazio urbano, avrebbe

[617] CVI: «Dei cannetti in riposo / all'improvviso stormo / di oche».
[618] CVII: «La luna azzurrognola / si alza sui tetti / e con lei la città».
[619] «Nell'alto della montagna / saranno verdi / tutte le cose».
[620] CXX: «Una luce tremante / prima di spegnersi / il giorno inizia».

trovato in questi ultimi 23 haiku la sua summa, un libro che mette per iscritto gli insegnamenti appresi dall'esperienza del pellegrinare[621].

Dal campo semantico di "pellegrino", parola ripetuta in cinque haiku, verbi come uscire (CXXXVI) e avanzare (CXXXVII) e vocaboli come "passo lento" (CXXIII), "calçado" (calzature, CXXVI), "trilho" (sentiero, CXXVIII), "hospedaria" (locanda, CXXXIII). Quel che potrebbe stupire il lettore è il fatto che la penultima poesia enunci l'esatto opposto di ciò che dovrebbe essere un pellegrinaggio, ossia seguire i passi che molti prima di noi sono già stati fatti verso un luogo dove il Sacro si manifesta:

> Um dia
> arderás o caminho
> para que ninguém siga os teus passos[622]

Paradosso immediatamente risolto nel componimento che chiude il libro:

> Agora só te resta
> tornares-te
> poema[623]

Proprio come in *O Viajante sem Sono* (anche lui è, evidentemente, un pellegrino), una poesia sulla poesia chiude la raccolta e, come nel caso di *Poema*, il Poeta-pellegrino, dopo aver dimostrato una "paciência quase animal" (pazienza quasi animale), ottiene come premio la meraviglia rivelata. Il cammino è personale e intrasmissibile, da lì viene il desiderio di fare terra bruciata dopo il proprio passaggio. Ed è in tale dimensione - quella che lega l'uomo a Dio - che il pellegrino può diventare egli stesso pura poesia.

Da notare, ancora, l'interessante ricorrenza di temi e spazi anteriormente evocati: il bosco (CXXVII), le città (CXXXVI), il tempio (CXL), in contrasto con la comparsa di personaggi assolutamente nuovi, come il pescatore – "O pescador solitário sabe / que nenhum peixe tem como ele / escamas tão geladas" (Il pescatore solitario sa / che nessun pesce ha come lui / squame così gelate, CXXXVIII) – o i mendicanti – "Os estandartes de seda do templo / foram oferecidos / pela corporação de mendigos" (Gli stendardi del tempio / sono stati offerti / dalla corporazione di mendicanti, CXXXIV). Oppure la dialettica della conoscenza / non conoscenza, come in

> Não interrogues o sentido
> agradece o passo lento

[621]Continua la numerazione degli haiku, da CXXII a CXLIV.
[622] CXLIII: «Un giorno / brucerai la strada / perché nessuno segua i tuoi passi».
[623] «Ora ti resta soltanto / diventare / poema».

entre as nuvens de pó[624]

In contrasto con

Deve algures existir
a porção de verdade
que esteve ao nosso alcance e não vimos[625]

Perché

Na orla do mundo o absoluto existe
mas apenas de modo análogo
pode ser dito[626]

La natura continua ad essere presentata come l'interlocutore privilegiato – la capriola e "as flores amarelas do outono" (i fiori gialli dell'autunno, CXXIX), il vento e i faggi (CXXXI), il giunco (CXXXIX) –, quando non addirittura come una sorta di alter-ego dello stesso pellegrino: "Estas folhas que estremecem na tarde / não sabem que dançam / à roda do universo" (Queste foglie che tremano nella sera / non sanno di danzare / intorno all'universo, CXXX) o "Quantas vezes / digo ao orvalho / sou como tu" (Quante volte / dico alla rugiada / sono come te, CXLII).

Alla fine di questo lungo percorso, il Poeta-pellegrino avrà un'idea più precisa sul luogo del mondo in cui risplende il fulgore /dell'istante"?

Em que lugar do mundo resplandece
o fulgor
do instante?[627]

[624] CXXIII: «Non interrogare il senso / ringrazia il passo lento / tra le nuvole di polvere».
[625] CXXIX: «Dovrà da qualche parte esistere / un pezzo di verità / che era a nostra portata e non l'abbiamo visto».
[626] CXXXV: «Nell'orlo del mondo l'assoluto esiste / ma soltanto in modo analogo / può essere detto».
[627] CXXXII: «In quale posto al mondo risplende / il fulgore / dell'istante?»

II. RICEZIONE di PASOLINI in PORTOGALLO

II.I Portogallo anni '60

Pier Paolo Pasolini, poeta scandaloso nell'Italia democristiana, arriva nel Portogallo salazarista a metà degli anni '60, nell'unico modo in cui era possibile farlo: a braccetto con la Chiesa cattolica. È il regista del *Vangelo secondo Matteo* - *Evangelho segundo São Mateus* (da notare che nella traduzione portoghese del titolo è aggiunto il *San*, come per rinforzare ulteriormente l'ortodossia del film) quello a cui è permesso l'ingresso nel paese del tenace dittatore António de Oliveira Salazar (1889-1970), invecchiato al potere insieme ai suoi ministri e al suo paese, e che solo una sedia traditrice avrebbe potuto detronizzare[628].

L'uomo di stato che più a lungo ha governato il Portogallo in forma autoritaria, da quando è stato scelto come ministro delle Finanze nel 1926, è stato il promotore dello "Estado Novo" (1933–1974) e della sua struttura politica, la "União Nacional", dirigendo il paese come Presidente del Consiglio dei Ministri dal 1933 al 1968. Ispirato agli autoritarismi e nazionalismi europei, per quanto riguarda la propaganda e la repressione, ha creato la Censura, l'organizzazione del tempo libero dei lavoratori ("FNAT - Federação Nacional para a Alegria no Trabalho") e l'organizzazione giovanile "Mocidade Portoguesa", per espandere la sua dottrina, in stile fascista. D'altro canto, la polizia politica (Prima "PVDE - Polícia de Vigilância e Defesa do Estado" e poi "PIDE - Polícia Internacional de Defesa do Estado" e "DGS - Direcção-Geral de Segurança"), insieme alla "Legião Portuguesa", combatteva l'opposizione, giudicata in tribunali speciali. Appoggiato sulla dottrina sociale della Chiesa ed ispirato al modello italiano fascista, Salazar si è orientato verso il corporativismo dello Stato, all'interno di un forte nazionalismo economico - protezionismo e isolazionismo fiscale e doganale per il paese e colonie. Grazie alla posizione neutrale durante la Seconda Guerra mondiale e alla successiva apertura dei canali diplomatici ed economici con entrambe le parti belligeranti, ha garantito un saldo positivo alla bilancia commerciale durante anni e ha beneficiato della pace, senza pagare il prezzo della guerra[629].

---

[628] Il 3 agosto 1968, Salazar si trovava nel Forte di Santo António, a Estoril e, secondo la versione più diffusa, preparandosi per essere trattato dal callista Hilário si è seduto su una sedia di tessuto che, mal montata, ha ceduto, facendolo cadere e sbattere violentemente con la testa per terra. Non volendo divulgare quanto era successo, solo il mese successivo il dittatore è stato internato nel Hospital São José, dov'è operato per un ematoma cranico o ictus cerebrale. Salazar è allontanato dal governo il 27 settembre 1968 e l'allora Presidente della Repubblica, Américo Tomás, chiama Marcello Caetano per sostituirlo. Fino alla sua morte, nel 1970, ha continuato a ricevere visite come fosse il Presidente del Consiglio, senza sospettare di non esserlo più e senza che nessuno lo contradicesse.

[629] Cf. J. Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, vol. 13, "Do 28 de Maio ao Estado Novo (1926-1935), Lisboa, Verbo, (1997); *Ibidem*, vol. 14, "Da 1ª legislatura à visita presidencial aos Açores (1935-1941)" (2000); *Ibidem*, vol. 15, "Da II Guerra Mundial à morte de Marechal Carmona (1941-1951)" (2003); *Ibidem*, vol. 16 / I, "O terceiro mundo contra o Portugal Ultramarino (1951-1960): história política, administrativa e ultramarina (2006); *Ibidem*, vol. 16 / II, "O terceiro mundo contra o Portugal Ultramarino (1951-1960): história diplomática, institucional, económica e cultural" (2007); *Ibidem*, vol.18, "A governação de Salazar : grandeza e declínio (1960-1968)" (2010). Cf. anche A. Ferro, *Il fascismo portoghese: le interviste di Ferro a Salazar* (a cura di Daniele Serapiglia), Bologna, Pendragon, 2014; M. Eliade, *Salazar*

Nel 1961, l'Unione Indiana invade le colonie portoghesi in India. Nello stesso anno, nel nord dell'Angola, inizia una sanguinosa rivolta con l'uccisione di coloni civili, incluse donne e bambini. La sua forte repressione dà inizio alla guerra coloniale - "Para Angola, rapidamente e em força" sarà il suo motto - che si estende velocemente alla Guinea Bissau e al Mozambico, col proposito di mantenere le cosiddette "province portoghesi d'oltremare"[630] sotto la bandiera nazionale - in cui trovava l'accordo della maggior parte della opposizione politica.

Nel frattempo, nella "metropoli", esplode il conflitto tra gli studenti universitari e il regime salazarista, conosciuto come "la crisi accademica del 1962", con contestazioni studentesche a Lisbona e a Coimbra nel febbraio di quest'anno[631]. La conseguente forte repressione poliziesca e il rinforzo della severità dal governo, genera non solo un'ondata di solidarietà da parte di vari docenti universitari ed intellettuali, ma soprattutto sveglia le coscienze di una generazione, che avrebbe iniziato un'importante attività politica e sarebbe diventata uno dei più vivi settori della resistenza allo Estado Novo. Allo sviluppo della stessa coscienza ha concorso, nel febbraio del 1965, l'uccisione del "general sem medo", Humberto Delgado - l'uomo intorno a cui, nel 1958, si erano riunite le speranze degli oppositori a Salazar, nella campagna alla presidenza per la Repubblica in cui aveva promesso di dimettere il dittatore non appena fosse arrivato al potere. Delgado è assassinato in Spagna dalla polizia politica di Salazar, vicino alla frontiera portoghese, dove doveva incontrare alcuni oppositori del Regime.

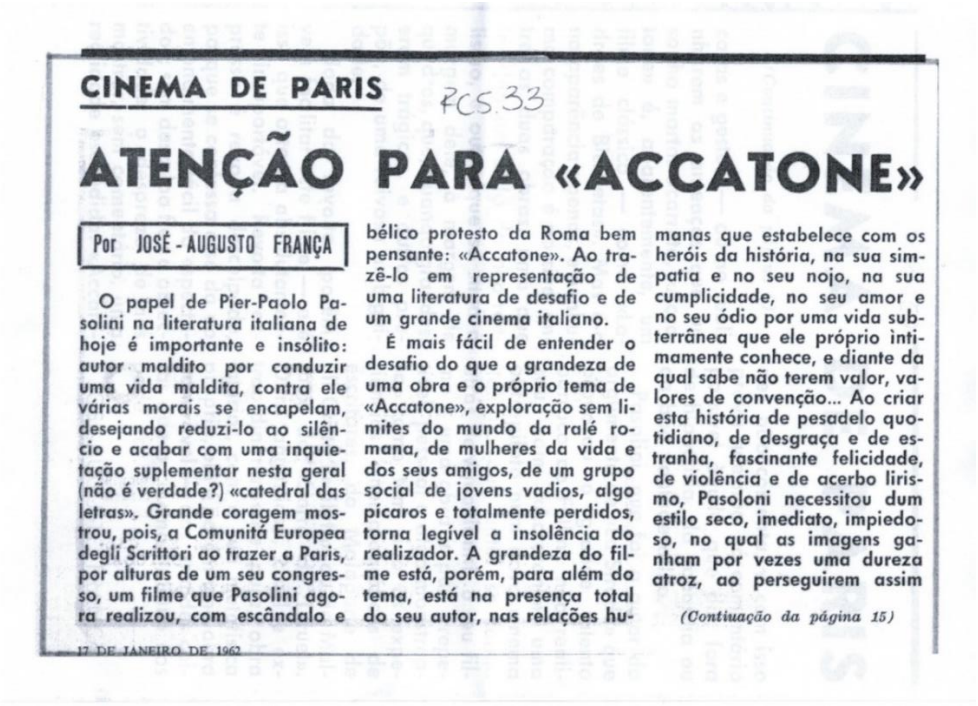
e la rivoluzione in Portogallo (a cura di Horia Corneliu Cicortaş), Milano, Bietti, 2013; G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo: propaganda e consenso nel Portogallo salazarista* (prefazione di António Costa Pinto), Milano, F. Angeli, 2007. Cf. anche la traduzione italiana di F. Tavares Pimenta, *Storia politica del Portogallo contemporaneo: 1800-2000*, Firenze, Le Monnier, 2011.

[630] Nei termini della Risoluzione 1514 dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, l'ONU comincia a fare pressione su Salazar per accelerare la decolonizzazione. Lui si rifiutò, ma iniziò a collaborare con il Comité di Tutela delle Nazioni Unite, collocando le colonie nella lista dei territori sotto tutela e chiamandole "province portoghesi d'oltremare" (1952). Ogni anno, dati statistici dimostrano lo sforzo portoghese di migliorare la vita di quelle popolazioni - sono fondate le prime università, una rete di scuole ed ospedali, ecc.

[631] Il rifiuto dell'autorizzazione da parte del governo alle celebrazioni della "Giornata dello Studente" scatena l'occupazione della mensa universitaria a Lisbona, seguita dall'organizzazione, a Coimbra, del "I Encontro Nacional de Estudantes" - da dove esce il "Secretariado Nacional de Estudantes (SNEPE)", che, a sua volta, appoggerà gli studenti di Lisbona in un grande sciopero, violentemente represso dalla polizia. Marcello Caetano, Rettore dell'Università di Lisbona (che sarebbe stato anni dopo il successore di Salazar nella Presidenza del Consiglio di Ministri), in disaccordo con l'attuazione della polizia, presenta le dimissioni e il ministro dell'Educazione, in risposta, sospende tutte le Associazioni di Studenti nelle Università portoghesi.

II.II I primi intellettuali portoghesi che parlano di Pasolini

Il riferimento più antico di cui abbiamo conoscenza su Pasolini in Portogallo, arriva da Parigi. Si tratta di un interessante articolo dello storico, sociologo e critico d'arte portoghese José-Augusto França (n. 1922)[632] che il 17 gennaio 1962 pubblica nella sua rubrica "Cinema de Paris" nel "Jornal de Letras e Artes" di Lisbona l'articolo *Atenção para "Accatone"*[633] (sic).



CINEMA DE PARIS

PCS 33

ATENÇÃO PARA «ACCATONE»

Por JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

O papel de Pier-Paolo Pasolini na literatura italiana de hoje é importante e insólito: autor maldito por conduzir uma vida maldita, contra ele várias morais se encapelam, desejando reduzi-lo ao silêncio e acabar com uma inquietação suplementar nesta geral (não é verdade?) «catedral das letras». Grande coragem mostrou, pois, a Comunità Europea degli Scrittori ao trazer a Paris, por alturas de um seu congresso, um filme que Pasolini agora realizou, com escândalo e bélico protesto da Roma bem pensante: «Accatone». Ao trazê-lo em representação de uma literatura de desafio e de um grande cinema italiano.

É mais fácil de entender o desafio do que a grandeza de uma obra e o próprio tema de «Accatone», exploração sem limites do mundo da ralé romana, de mulheres da vida e dos seus amigos, de um grupo social de jovens vadios, algo pícaros e totalmente perdidos, torna legível a insolência do realizador. A grandeza do filme está, porém, para além do tema, está na presença total do seu autor, nas relações humanas que estabelece com os heróis da história, na sua simpatia e no seu nojo, na sua cumplicidade, no seu amor e no seu ódio por uma vida subterrânea que ele próprio intimamente conhece, e diante da qual sabe não terem valor, valores de convenção... Ao criar esta história de pesadelo quotidiano, de desgraça e de estranha, fascinante felicidade, de violência e de acerbo lirismo, Pasoloni necessitou dum estilo seco, imediato, impiedoso, no qual as imagens ganham por vezes uma dureza atroz, ao perseguirem assim

(Continuação da página 15)

17 DE JANEIRO DE 1962

51. José-Augusto França, *Atenção para "Accatone"*, "Jornal de Letras", 17 gennaio 1962.

[632] Laureato in Scienze Storico-Filosofiche presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona nel 1944, quello che oggi è considerato una delle figure più importanti della Storia dell'Arte portoghese è partito per Parigi nel 1959 come borsista dello Stato francese, statuto che manterrà fino al 1963. Nella capitale francese studia con Pierre Francastel e ottiene il grado di Dottore in Storia presso l'Università di Parigi nel 1962 con la tesi "Une Ville des Lumères: la Lisbonne de Pombal", ottenendo posteriormente il grado di Dottore in Lettere nella stessa università con "Le Romantisme au Portugal" (1969).

[633] «Il ruolo di Pier Paolo Pasolini nella letteratura italiana di oggi è importante e insolito: autore maledetto perché conduce una vita maledetta, contro di lui varie morali si increspano, desiderando di ridurlo al silenzio e finire con un'inquietudine supplementare in questa generale (non è vero?) "cattedrale delle lettere". Grande coraggio ha dunque dimostrato la *Comunità Europea degli Scrittori* nel portare a Parigi, all'epoca del suo convegno, un film che Pasolini ha ora realizzato, con scandalo e bellica protesta della Roma benpensante: "Accattone". Portandolo in rappresentazione di una letteratura di sfida e di un grande cinema italiano. È più facile capire la sfida piuttosto che la grandezza di un'opera; e il tema stesso di "Accattone" - l'esplorazione senza limiti del mondo del popolino romano, delle prostitute e dei loro amici, di un gruppo sociale di ragazzi di vita, un po' picareschi e totalmente persi - rende leggibile l'insolenza del regista. La grandezza del film si trova, però, nella presenza totale del suo autore, nei rapporti umani che stabilisce con gli eroi della storia, nella sua simpatia e nel suo schifo, nella sua complicità, nel suo amore e nel suo odio per una vita sotterranea che lui stesso intimamente conosce, e davanti alla quale sa che non hanno valore i valori della convenzione… Creando questa storia di incubo quotidiano, di disgrazia e di strana, affascinante felicità, di violenza e di acerbo lirismo, Pasolini ha avuto necessità di uno stile secco, immediato, impietoso, nel quale le immagini guadagnano a volte una durezza atroce (…)». J.A. França, *Atenção para "Accatone"*, "Jornal de Letras", 17 gennaio 1962. Il ritaglio dell'articolo, conservato presso la Biblioteca di Are della Fundação Calouste Gulbenkian a Lisbona, nel fondo donato da José-Augusto França, si trova purtroppo troncato.

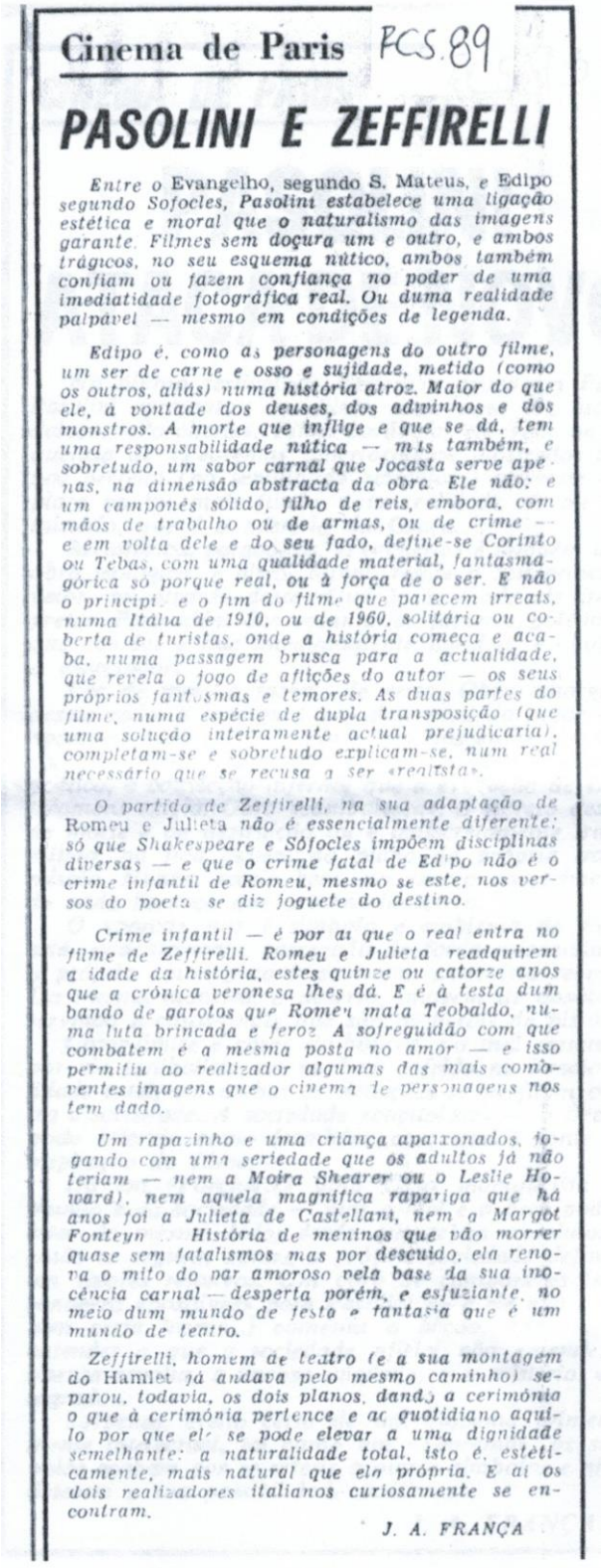
Interessante notare i termini con cui José-Augusto França presenta lo scrittore e regista italiano: «autore maledetto perché conduce una vita maledetta, contro di lui varie morali si increspano, desiderando di ridurlo al silenzio e finire con un'inquietudine supplementare in questa generale (non è vero?) "cattedrale delle lettere"». In quel Portogallo solidamente salazarista, dove l'estetica ufficiale dello Stato continuava a proporre una visione edulcorata della vita popolare ("pobrete e alegrete", cioè, *poverello e allegretto*), un intellettuale portoghese trasmette da Parigi le strade diverse per cui evolveva la cultura europea ed è capace di valorizzare il «grande coraggio» che, pure nell'Italia post-fascista bisognava avere, per proporre all'estero «un film che Pasolini ha ora realizzato, con scandalo e bellica protesta della Roma benpensante: "Accattone". Portandolo in rappresentazione di una letteratura di sfida e di un grande cinema italiano.»

Se era fastidiosa per l'Italia «l'insolenza del regista» che obbligava a guardare in faccia l'altra faccia del *boom* economico - «l'esplorazione senza limiti del mondo del popolino romano, delle prostitute e dei loro amici, di un gruppo sociale di ragazzi di vita, un po' picareschi e totalmente persi» - ben si può immaginare quanto sia stato indigesto leggere sull'importante *Jornal de Letras e Artes* di Lisbona delle miserie di un popolo fratello del Portogallo. Più interessante, però, è l'importanza che José-Augusto França dà a quella che chiama «la grandezza del film», ossia la «presenza totale del suo autore, nei rapporti umani che stabilisce con gli eroi della storia, nella sua simpatia e nel suo schifo, nella sua complicità, nel suo amore e nel suo odio per una vita sotterranea che lui stesso intimamente conosce, e davanti alla quale sa che non hanno valore i valori della convenzione».

Sono dello stesso intellettuale portoghese altri due articoli pubblicati anni più tardi in una colonna giornalista omonima, «Cinema de Paris», pubblicata però questa volta nel *Diário de Lisboa*[634], e riguardanti entrambi Pasolini: «Pasolini e Zeffirelli», del 8 dicembre 1968 e «Pasolini ataca de novo» del 10 novembre 1969. Il primo facendo una lucida analisi comparativa tra l'adattamento di *Edipo re* di Sofocle da parte di Pasolini e di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare operata da Zeffirelli, e considerando che gli adattamenti non sono essenzialmente diversi, «solo che Shakespeare e Sofocle impongono discipline diverse – e il crimine fatale di Edipo non è il crimine infantile di Romeo». Il secondo parla di *Porcile*, appena presentato al Festival di Venezia e a Parigi, che l'autore considera sequenza di Teorema e «meno perfetto di questo, nel senso "circolare")»:

[634] *Diário de Lisboa* è stato un giornale diario vespertino, pubblicato a Lisbona tra il 7 aprile 1921 e il 30 novembre 1990, fondato da Joaquim Manso. Tra il 1967 e il 1989, periodo a cui risalgono i citati articoli di José-Augusto França, il giornale è stato diretto da António Ruella Ramos. Una collezione completa è stata donata dalla famiglia Ruella Ramos alla fondazione Mário Soares, che l'ha digitalizzata integralmente e messa a disposizione on-line: http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/ (ultima visualizzazione 24.11.2015).

«metaforica, parabolica, *Porcile* è anche un'opera teologica e in questo, alla fine, il suo principale valore, o attraverso questa situazione si può interpretare. Oltre ai volontari fattori polemici che contiene e che immediatamente aggrediscono o nauseano lo spettatore.»



Cinema de Paris FCS 89

PASOLINI E ZEFFIRELLI

Entre o Evangelho, segundo S. Mateus, e Edipo segundo Sofocles, Pasolini estabelece uma ligação estética e moral que o naturalismo das imagens garante. Filmes sem doçura um e outro, e ambos trágicos, no seu esquema nútico, ambos também confiam ou fazem confiança no poder de uma imediatidade fotográfica real. Ou duma realidade palpável — mesmo em condições de legenda.

Edipo é, como as personagens do outro filme, um ser de carne e osso e sujidade, metido (como os outros, aliás) numa história atroz. Maior do que ele, à vontade dos deuses, dos adivinhos e dos monstros. A morte que inflige e que se dá, tem uma responsabilidade nútica — mas também, e sobretudo, um sabor carnal que Jocasta serve apenas, na dimensão abstracta da obra. Ele não: é um camponês sólido, filho de reis, embora, com mãos de trabalho ou de armas, ou de crime — e em volta dele e do seu fado, define-se Corinto ou Tebas, com uma qualidade material, fantasmagórica só porque real, ou à força de o ser. E não o princípi e o fim do filme que parecem irreais, numa Itália de 1910, ou de 1960, solitária ou coberta de turistas, onde a história começa e acaba, numa passagem brusca para a actualidade, que revela o jogo de aflições do autor — os seus próprios fantasmas e temores. As duas partes do filme, numa espécie de dupla transposição (que uma solução inteiramente actual prejudicaria), completam-se e sobretudo explicam-se, num real necessário que se recusa a ser «realista».

O partido de Zeffirelli, na sua adaptação de Romeu e Julieta não é essencialmente diferente; só que Shakespeare e Sófocles impõem disciplinas diversas — e que o crime fatal de Edipo não é o crime infantil de Romeu, mesmo se este, nos versos do poeta se diz joguete do destino.

Crime infantil — é por aí que o real entra no filme de Zeffirelli. Romeu e Julieta readquirem a idade da história, estes quinze ou catorze anos que a crónica veronesa lhes dá. E é à testa dum bando de garotos que Romeu mata Teobaldo, numa luta brincada e feroz. A sofreguidão com que combatem é a mesma posta no amor — e isso permitiu ao realizador algumas das mais comoventes imagens que o cinema le personagens nos tem dado.

Um rapazinho e uma criança apaixonados, jogando com uma seriedade que os adultos já não teriam — nem a Moira Shearer ou o Leslie Howard), nem aquela magnífica rapariga que há anos foi a Julieta de Castellani, nem a Margot Fonteyn. História de meninos que vão morrer quase sem fatalismos mas por descuido, ela renova o mito do par amoroso pela base da sua inocência carnal — desperta porém, e esfuziante, no meio dum mundo de festa e fantasia que é um mundo de teatro.

Zeffirelli, homem de teatro (e a sua montagem do Hamlet já andava pelo mesmo caminho) separou, todavia, os dois planos, dando a cerimónia o que à cerimónia pertence e ao quotidiano aquilo por que ele se pode elevar a uma dignidade semelhante: a naturalidade total, isto é, esteticamente, mais natural que ela própria. E aí os dois realizadores italianos curiosamente se encontram.

J. A. FRANÇA

CINEMA DE PARIS FCS 93

PASOLINI ATACA DE NOVO

No último festival de Veneza e agora em Paris, Pasolini apresentou um filme, mais uma vez escandaloso: «Porcherie». Filme-parábola, ele vem na sequência de «Teorema» anteriormente mostrado. Menos perfeito (no sentido de «circular») que este, explora porém mais fundo uma realidade — ou um mistério, que é o mistério da Graça.

Metafórica, parabólica, «Porcherie» é também uma obra teológica, e nisso, afinal, reside o seu principal valor, ou através dessa situação se pode ele interpretar. Para além dos voluntários factores polémicos que contém e que imediatamente agridem e enojam o espectador.

Por de mais o fazem, de resto. Obra amarga e desesperada, a amargura e o desespero do autor não «passam» para além da obra, não nos envolvem nem comprometem. Falta-lhes o grande desregramento poético, a convicção infernal que a evocação de Lautréamont exigia. Obra «canibalesca», o secreto desejo de morte e de destruição ou é indiscretamente transmitido, ou fica áquem do plano da própria transmissão. Nunca, receio bem, no exacto comprimento de onda barroca que o tornaria activo.

O «porco» que é símbolo e emblema do filme está, evidentemente, carregado de força psicanalítica: o próprio autor o confessa numa entrevista recente. Da mesma maneira, o deserto, imagem de absoluto, servindo a casos-limite que são os heróis da história.

Casos-limite e casos simbólicos, no mal assumido por via canibalista, ou no bem sofrido na irracionalidade total, em ambas as situações se perfilam contra a sociedade. A sociedade «capitalista» — e Brecht pode intervir como (também confessada) fonte de inspiração do filme.

Há em «Porcherie» uma visão maniqueísta do mundo e da sociedade — mas o mal e o bem podem estar do mesmo lado, desde que sejam absolutos e então se erguem contra a própria sociedade definida em valores relativos. Um coro de camponeses (personagens «positivas» para Pasolini — e ele não o diz sem certa ironia...) comenta a acção, capazes de entender o que a sociedade oficial não entende: a imensa revolta, a imensa angústia, e o mistério, e o sagrado...

...Apenas, efeito certo de um esquema primeiramente intelectual, tal como em «Teorema», os símbolos acabam por se referir a outros símbolos e nisso deterem a sua possibilidade poética...

J. A. FRANÇA

52. José-Augusto França, *Pasolini e Zeffirelli* (8 dicembre 1968) e *Pasolini ataca de novo* (10 novembre1969), nel "Diário de Lisboa".

Un'altra importante intellettuale portoghese che precocemente dichiara il suo interesse per Pier Paolo Pasolini è Agustina Bessa-Luís (n. 1922)[635], autrice di più di cinquanta opere, tra romanzi, racconti, pièce teatrali, biografie, cronache di viaggio, saggi e libri infantili, è stata membro del consiglio direttivo di quella *Comunità Europea degli Scrittori* (Roma) tra il 1961 e 1962 – gli anni in cui José-Augusto França lodava il «grande coraggio» di tale associazione nel portare *Accattone* a Parigi[636]. L'11 novembre del 1965, in un testo dal titolo «A paixão segundo um Coríntio»[637], la scrittrice lancia dure critiche al regista di *Il Vangelo secondo Matteo*:

> Em toda a obra de criação há duas constantes da realidade: a causa e o meio dinâmico. Acontece que, no novo filme de Pasolini, a causa – vida e paixão de Cristo – imobiliza toda a justificação do autor. Onde quer que a sua consciência se esforce e se projete, assiste-se a uma estéril narração de factos. Factos servidos por um temperamento tão arrebatado como reivindicador, temperamento que parece argumentar com as palavras de Jesus, a favor do que lhe convém. "Tudo me é permitido, mas eu de ninguém me farei escravo". Isto são avisos aos Coríntios, gente por demais afetada de sensualidade e de melancolias que nela se interessam.[638]

Il giudizio di Agustina Bessa-Luís comincia col fatto che «tutto quanto appare in quest'opera degno di contemplazione è prodotto di sensualità» e dunque, nella sua opinione, «la Passione secondo Pasolini è un grezzo affanno di provare la grandezza di un eroe umano». Poi, «tutti i grandi momenti della Passione sono frustrati o sono quasi evitati». Il regista viene definito come "un Corinzio" che «non rinuncia alla propria collera» ed «è dunque di collera tutta l'efficacia della venuta di Cristo in questo lungo quadro della Passione», scrive l'autrice portoghese, che conclude: «Con occhi di infedeli, così si vede il film; con occhi cristiani sarebbe insopportabile vederlo». La critica al *Vangelo* pasoliniano le permette di stabilire il parallelo con *Accattone*:

---

[635] Autrice conosciuta in Italia non solo attraverso la traduzione di vari suoi romanzi, ma anche grazie all'adattamento cinematografico di alcuni di essi da parte di Manoel de Oliveira - *Fanny Owen* (*Francisca*, 1981), *Vale Abraão* (*La valle del peccato*, 1993), *As Terras do Risco* (*Il Convento*, 1995) e *A Mãe de um Rio* (*Inquietudine*, 1998). Questo paese ha riconosciuto i meriti della scrittrice, attribuendole nel 1975 il premio "Adelaide Ristori", nel 1997 il "Premio Internazionale Unione Latina di Letterature Romanze" (per la sua opera *Um Cão que Sonha*) e, nel dicembre del 2005, il "Premio Grinzane-Cavour- sezione Cinema-Letteratura". Nel giugno del 2006, le è stata conferita la *Laurea Magistrale Honoris Causa* in Lingue e Letterature Europee ed Americane della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "Tor Vergata", la stessa facoltà dove il Ministero Affari Esteri-Ministero della Cultura del Portogallo ha istituito la "Cattedra Agustina Bessa-Luís".

[636] «Grande coraggio ha dunque dimostrato la *Comunità Europea degli Scrittori* nel portare a Parigi, all'epoca del suo convegno, un film che Pasolini ha ora realizzato, con scandalo e bellico protesto della Roma benpensante: "Accattone".». *Vide supra*.

[637] Ora in A. Bessa-Luís, *Alegria do Mundo I, escritos dos anos 1965 a 1969*, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 17-20.

[638] «In tutta l'opera di creazione ci sono due elementi costanti di realtà: la causa e il mezzo dinamico. Succede che, nel nuovo film di Pasolini, la causa – vita e passione di Cristo – immobilizza tutta la giustificazione dell'autore. Dovunque la sua coscienza si sforzi e si proietti, si assiste alla sterile narrazione dei fatti. Fatti serviti da un temperamento così impetuoso quanto rivendicativo, temperamento che sembra argomentare con le parole di Gesù, a favore di ciò che gli conviene. "Tutto mi è permesso, ma io di nessuno mi farò schiavo". Questi sono gli avvisi ai Corinzi, gente troppo affetta da sensualità e dalle malinconie che in essa s'interessano.» *Ibidem*, p. 17.

> Há três anos, o primeiro filme de Pasolini – *Accattone* – trouxe à ribalta do cinema a estreia de um efabulador do mundo moderno. Com *Accattone*, a história do imprestável por vocação, ele descobria a ínfima parte de salvação que o homem perdido pode assumir. (…) Sim, *Accattone* era uma paisagem que só existe em função do seu espetador; não é uma coisa em si mesma, uma realidade transformável como a mais simples das coisas humanas. Era só uma face plana da natureza e não podia ser vivida.
> A Paixão de Pasolini sofre também dessa aberração que é a utilização dum foco intelectual fazendo-o mover-se sobre uma paisagem inanimada. A essência do facto não é sequer aflorada (…)[639]

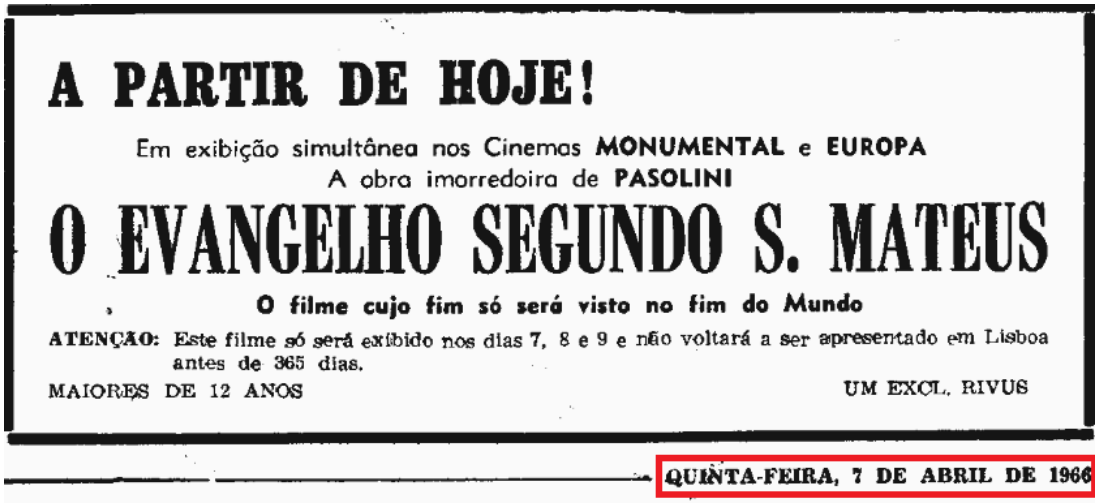
Il nuovo affabulatore Pasolini, a cui Agustina riconosce non mancare «la misura del gusto e la dismisura dell'istinto» è dunque uno di questi «Corinzi che oggi riempiono la terra ed esclamano ad alta voce: "Tutto mi è permesso e tutto mi conviene"». La scrittrice, però, finisce in tono quasi conciliatorio, ma in verità implacabile:

> Não é sem simpatia que assistimos aos filmes de Pasolini. O entendimento arguto dum gesto belo que a mediocridade de meios quase apagou faz reconhecer de súbito o artista, o poeta e o homem suspenso da sua sentença. (…)
> E pressupomos em Pasolini o espírito ardente e desordenado que amaria o Senhor e o seguiria pelas praias de Cafarnaum, candidato à parte de salvação que não lhe será negada.[640]

[639] «Tre anni fa, il primo film di Pasolini – *Accattone* – ha portato sulla scena del cinema il debutto di un affabulatore del mondo moderno. Con *Accattone*, la storia dell'inutile per vocazione, lui scopriva l'infima parte di salvezza che l'uomo perso può assumere. Sì, *Accattone* era un paesaggio che esiste soltanto in funzione del suo spettatore; non è una cosa in sé stessa, una realtà trasformabile come la più semplice delle cose umane. Era solo una faccia piana della natura e non poteva essere vissuta. La Passione di Pasolini soffre anche di questa aberrazione che è l'utilizzo di una lente intellettuale facendola muovere su un paesaggio inanimato. L'essenza del fatto non è nemmeno affiorata (…)» *Ibidem*, p. 19.

[640] «Non è senza simpatia che assistiamo ai film di Pasolini. La comprensione arguta di un bel gesto che la mediocrità dei mezzi quasi ha cancellato, fa riconoscere da subito l'artista, il poeta e l'uomo sospeso dalla sua sentenza. (…) E presupponiamo in Pasolini lo spirito ardente e disordinato che avrebbe amato il Signore e lo avrebbe seguito per le spiagge di Cafarnao, candidato alla parte di salvezza che non gçi sarà negata.» *Ibidem*, p. 20.

II.III *O Evangelho segundo São Mateus*


A PARTIR DE HOJE!

Em exibição simultânea nos Cinemas MONUMENTAL e EUROPA
A obra imorredoira de PASOLINI

O EVANGELHO SEGUNDO S. MATEUS

O filme cujo fim só será visto no fim do Mundo

ATENÇÃO: Este filme só será exibido nos dias 7, 8 e 9 e não voltará a ser apresentado em Lisboa antes de 365 dias.

MAIORES DE 12 ANOS

UM EXCL. RIVUS

QUINTA-FEIRA, 7 DE ABRIL DE 1966

53. Pubblicità all'esibizione portoghese del *Vangelo Secondo Matteo*.

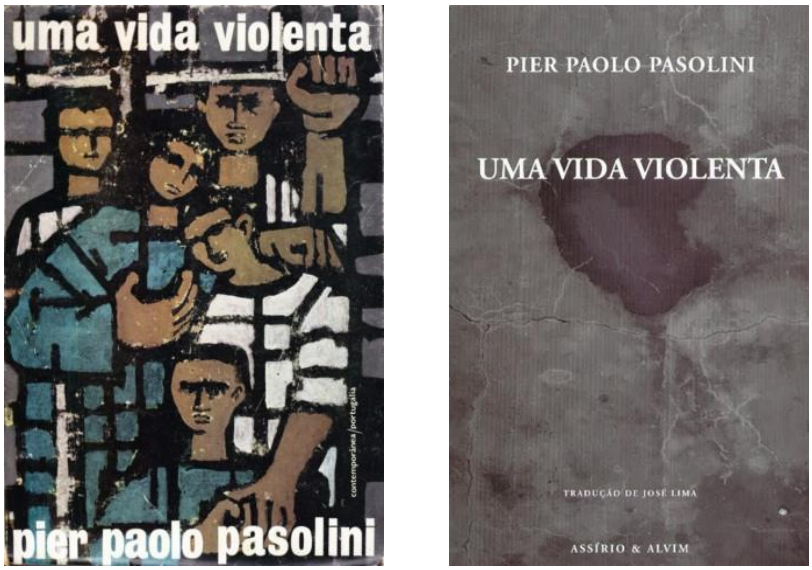
È questo ambiente che *Il Vangelo secondo Matteo* trova al suo arrivo a Lisbona, un film "dedicato alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII" come si legge nei titoli di testa, e per questo in un certo modo legittimando un poeta maledetto, apparentemente convertito, nell'euforia suscitata dal Concilio ecumenico Vaticano II (1962-1965). L'opera cinematografica, diretta nel 1964 da Pier Paolo Pasolini, è una riproposizione fedele del Vangelo di Matteo, dall'annunciazione a Maria, alla morte sulla croce e resurrezione, che ha vinto il premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma). Quando nell'ottobre del 1985, la Cinemateca Portoghese organizza insieme alla Fondazione Calouste Gulbenkian il ciclo *Pasolini, Anos 60*, il *Vangelo*, insieme a *Medea*, sono gli unici film che sono stati già proiettati in Portogallo, in contemporanea con le presentazioni internazionali. Tutti gli altri erano stati proibiti dalla Censura[641].

[641] Cf. J. Bénard da Costa, *Apresentação* in *Pasolini: Ciclo Anos 60*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte e Serviço de Belas Artes, 1985.

II.IV *Uma vida violenta*

In curiosissima coincidenza con la data di nascita di José Tolentino Mendonça, nel 1965, e quasi in simultanea con la proiezione del *Vangelo*, Pier Paolo Pasolini è tradotto e pubblicato per la prima volta in Portogallo. Prima è il regista che diventa consensuale con la sua visione più umana del Cristo, per subito dopo presentarsi come romanziere che ritratta la dura realtà delle periferie di Roma. Ma non si tratta solo della storia di un Tommaso Puzzilli che, come i suoi compagni, vive la fame e sopravvive nella delinquenza, in un crescente degrado umano, che sbocca spesso nella violenza. È anche la storia di un giovane a cui la redenzione è offerta prima attraverso l'amore di Irene, poi attraverso l'alloggio dell'INA-Casa e, infine, attraverso il lavoro e l'iscrizione al Partito Comunista, e tutte e tre possibilità vengono frustrate da fattori esterni - la prigionia, la tubercolosi, infine il salvataggio di una baraccata del suo quartiere di Pietralata, colpito dall'esondazione dell'Aniene.

Ad un Portogallo in ebollizione - a causa della guerra, delle crisi studentesche, di una gioventù sempre più cosciente che non si può allineare con un regime anacronistico - arriva il ritratto di una dura realtà, che era anche quella portoghese, per decenni nascosta dall'edulcorata propaganda che illustrava un paese "pobrete mas alegrete", come si è detto, di gente umile, ma onorata, vale a dire, di gente sottomessa e felice nella ignoranza, felice nel delegare la propria coscienza e conoscenza dei fatti al potere centrale. Un ritratto in cui non manca la riflessione sulla storia e sulla politica fatta dal protagonista, in ospedale, dove la superazione dell'iniziale fascismo (dove era arrivato grazie all'amicizia con dei ladri missini) e del sostegno della DC (in seguito all'assegnazione della casa popolare) lo porta ad avvicinarsi al PCI e a partecipare a scioperi e manifestazioni.



54. Copertine delle due edizioni portoghesi di *Una vita violenta*.

Uma vida violenta è stato tradotto in portoghese da José Manuel Calafate - traduttore di altri autori italiani, di sensibilità neorealista come Italo Calvino (1923-1985)[642], Vasco Pratolini (1913-1991)[643] e anche Riccardo Bacchelli[644]. Il romanzo di Pier Paolo Pasolini, pubblicato nel 1959 da Garzanti, arriva in Portogallo soltanto sei anni dopo ed è pubblicato a Lisbona, dall'importante casa editrice Portugália, fondata nel 1942 dal self-made man e collezionista d'arte Agostinho Fernandes (1886-1972)[645], nella collana a "Contemporânea" - dove erano stati pubblicati precedentemente il romanzo autobiografico *Cronaca Familiare* di Pratolini - che narra la genesi, lo sviluppo e la tragica fine del rapporto tra l'autore e il fratello - e la prima opera fondamentale della produzione bacchelliana, *Il diavolo al Pontelungo*, che ritrae il mondo anarchico emiliano e italiano di fine Ottocento - oltre ad altri autori europei ed italiani[646], e ai più conosciuti scrittori portoghesi del tempo[647].

Nella nota biografica dell'autore, si può leggere:

> Pier Paolo Pasolini, nascido em Bolonha a 5 de Março de 1922, pertence pois às gerações cuja infância e juventude decorreram na barbaridade fascista. Senhor, porém, de uma natureza combativa, tal experiência não o marcou com o desencanto ou aquela sombra de incurável melancolia (...) serviu-lhe, pelo contrário, de estímulo para uma atividade intelectual inconformista, inquieta, destruidora de mitos, de sentimentalismos cúmplices, de aceitações passivas ou oportunistas (...)
> *Uma vida violenta*, que mereceu ao autor a designação de "la voce più alta della nuova letteratura italiana", é uma espécie de *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, mas compreensivelmente mais cru e escrito numa linguagem semidialectal que representa, em Pasolini, outra característica do seu realismo (...)[648]

[642] I. Calvino, *O atalho dos ninhos de aranha*, coll. O livro de bolso nº 3, Lisboa, Portugália, 196- (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947); *Idem*, *O visconde cortado ao meio*, coll. O livro de bolso nº 17, Lisboa, Portugália, 1961, (*Il visconte dimezzato*, 1952); *Idem*, *O barão trepador*, coll. O livro de bolso nº 48, Lisboa, Portugália, 1965, (*Il barone rampante*, 1957).
[643] V. Pratolini, *Crónica Familiar*, coll. Contemporânea nº 32, Lisboa, Portugália, 1962 (*Cronaca familiare*, 1947)
[644] R. Bacchelli, *O diabo em Pontelungo*, coll. Contemporânea nº 67, Lisboa, Portugália, 1966 (*Il diavolo al Pontelungo*, 1927)
[645] Tra il 1922 e 1923 Agostinho Fernandes è stato anche l'editore dell'importante rivista culturale *Contemporânea*, periodo in cui ha iniziato la sua collezione d'arte con opere di Almada Negreiros e José Malhoa - collezione che sarebbe arrivata ad oltre 6000 opere. Nel 1942 fonda la Portugália Editora a Lisbona e nel 1945 apre la Livraria Portugália, a Porto. In buoni rapporti con lo Estado Nuovo, le è stato permesso di pubblicare con la sua casa editrice le opere dell'esiliato Manuel Teixeira Gomes.
[646] Alberto Moravia, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Enrico Emanuelli, Lorenza Mazzetti.
[647] Alves Redol, Branquinho da Fonseca, Carlos de Oliveira, Ilse Losa, José Régio, Maria Judite Carvalho, Sttau Monteiro, Urbano Tavares Rodrigues, Vergílio Ferreira.
[648] «Pier Paolo Pasolini, nato a Bologna il 5 marzo 1922, appartiene, dunque, alle generazioni la cui infanzia e gioventù sono trascorse nella barbarie fascista. Dotato, però, di una natura combattiva, tale esperienza non lo ha segnato con il disincanto o quell'ombra di incurabile malinconia (...) gli è servita, invece, da stimolo per una attività intellettuale nonconformista, inquieta, distruttrice di miti, di sentimentalismi complici, di accettazioni passive o opportuniste (...) *Una vita violenta*, che ha meritato all'autore la designazione di "la voce più alta della nuova letteratura italiana", è una sorta di *Esteiros* di Soeiro Pereira Gomes, ma comprensibilmente più crudo e scritto in un linguaggio semi-dialettale che rappresenta, in Pasolini, altra caratteristica del suo realismo (...)»

Varie cose sono degne di nota in questa introduzione, e la prima è l'accostamento che il traduttore - che cura anche l'introduzione biografica - fa, tra Pasolini ed un autore portoghese, con cui i lettori di Portugália erano più familiarizzati: Joaquim Soeiro Pereira Gomes (1909-1949) scrittore neo-realista e militante comunista. Il capolavoro del suo realismo socialista è l'opera *Esteiros*, pubblicata nel 1941, illustrata nella prima edizione da Álvaro Cunhal, che sarebbe più tardi diventato il segretario-generale del Partito Comunista portoghese. Opera di denuncia dell'ingiustizia e della miseria sociale, il romanzo racconta la storia di un gruppo di bambini che presto deve abbandonare la scuola per lavorare in una fabbrica di mattoni in Alhandra (dove l'autore abitava all'epoca), ed è giustamente dedicato «aos filhos dos homens que nunca foram meninos» (ai figli degli uomini che non sono mai stati bambini)[649].

Con *Gaibéus*, di Alves Redol, *Esteiros*, è considerata una delle prime opere letterarie portoghesi appartenenti all'estetica neorealista. Il protagonista collettivo - Sagui (il bambino della strada), Maquineta, Guedelhas (lo studioso), Gaitinhas e Gineto (il rivoltato) - lotta tragicamente contro la miseria e l'oppressione della società capitalista. Senza speranza e senza soluzione, circolarmente come le stagioni intorno alle quali è articolato il discorso narrativo, si succedono situazioni di morte, prigione, ubriacatura e pazzia, dove esistono solo la solidarietà che unisce i ragazzi e la partenza, alla fine, di uno dei personaggi, verso un futuro migliore. Come nel romanzo di Pier Paolo Pasolini, e dentro questa estetica, predominano la frase semplice e il discorso diretto, che danno voce ai personaggi.

E la questione del linguaggio dei personaggi si lega a un altro dei punti di interesse dell'introduzione, cioè il linguaggio dialettale a cui si fa riferimento, e che giustifica l'aggiunta di un glossario alla fine dell'edizione portoghese, che accompagna una traduzione particolarmente difficile. Molto si è scritto sul rapporto emotivo che Pier Paolo Pasolini ha stabilito con i dialetti - il friulano giovanile, il romanesco di *Ragazzi di vita*, di *Accattone*, il napoletano di *Decameron* o l'abruzzese del *Vangelo* - e molto ha scritto Pasolini stesso sul tema, tra il 1944 e il 1958[650], a cominciare dal saggio del 1951 *Dialetto e poesia popolare*, in cui esprime il suo amore per il dialetto nella misura in cui vede in esso l'ultima sopravvivenza di ciò che ancora è incontaminato e puro. La questione, per quanto riguarda il romanzo di Soeiro Pereira Gomes non si pone, come sottolinea l'introduzione, data la grande uniformità linguistica del portoghese. Comunque, anche la versione italiana di *Una vita*

[649] Quattro anni dopo la pubblicazione di *Esteiros*, Soeiro Pereira Gomes passa alla clandestinità per evitare la repressione del regime di Salazar e continuare a sviluppare il suo lavoro come militante comunista. Muore nella clandestinità senza poter ricevere le adeguate cure mediche ad un cancro polmonare qualche anno dopo.
[650] Tra altri *Dialet, lenga e stil* (1944), *Sulla poesia dialettale* (1947), *Pamphlet dialettale* (1952-1953) e *Passione e ideologia* (1948-1958).

violenta presenta un glossario[651] in coda con i numerosi termini gergali che si usavano all'epoca in cui Pasolini frequentava le borgate e ha scritto il romanzo, e che hanno ormai in certi casi un significato differente dall'uso attuale.

Ma forse l'aspetto più interessante di questa introduzione è l'audacia con cui si esprime in termini per niente ambigui contro il regime politico portoghese: la "barbaridade fascista" (barbarie fascista), "atividade inteletual inconformista, inquieta, destruidora de mitos, de sentimentalismos cúmplices, de aceitações passivas ou oportunistas" (attività intellettuale nonconformista, inquieta, distruttrice di miti, di sentimentalismi complici, di accettazioni passive o opportuniste) e il riferimento stesso al romanzo di Soeiro Pereira Gomes, sottolineando che questo è "compreensivelmente mais cru" (comprensibilmente più crudo), non dovendo cioè superare la prova della censoria "matita blu", che in Portogallo, in quelli anni, raddoppiava l'attenzione sui libri che attentassero contro la morale e il bene comune[652] - qualsiasi cosa ciò potesse significare.

Il sottoproletariato urbano - termine della tradizione teorica marxista che Pasolini non si è stancato di usare e diffondere in numerose interviste e azioni di divulgazione - e che indica il più infimo ceto della società cittadina, non era certamente, nel 1965, una realtà sociale conosciuta nelle grandi città portoghesi, Lisbona e Porto. Il ritratto fedele che il poeta fa delle periferie romane, con tutte le distanze dovute a questi cinquant'anni passati, trova probabilmente oggi una lettura più cosciente da parte del pubblico portoghese, che ha visto, dopo la decolonizzazione, le sue periferie allargarsi esponenzialmente e diventare luoghi di disordine e disagio. Forse per questo motivo - associato al crescente interesse che la figura di Pier Paolo Pasolini acquisisce nelle società occidentali odierne - la casa editrice Assírio & Alvim ha trovato opportuno pubblicare una nuova traduzione, nel 2004, fatta da José Lima, traduttore di vari autori italiani - quali Antonio Tabucchi ed Erri De Luca[653] - ma anche della pièce teatrale *Orgia*, in scena al teatro nazionale D. Maria II a Lisbona nel dicembre del 2005, in occasione del trentennale della morte di Pasolini, con regia di João Grosso, di cui si parlerà in seguito.

[651] Questo glossario è stato fatto con la consulenza di Sergio Citti (1933-2005), collaboratore di Pasolini per i romanzi d'ambiente e linguaggio romanesco e in quasi tutti i suoi film, avendo in precedenza assistito Bolognini (*La notte brava*, *Una giornata balorda*) e Franco Rossi (*Morte di un amico*). Era fratello di Franco Citti (n.1935), che poco dopo sarà il famoso *Accattone* di Pasolini (1961), diventando in seguito un attore-feticcio pasoliniano: Edipo Re (1967); *Porcile* (1969); *Il Decameron* (1971); *I racconti di Canterbury* (1973); *Il fiore delle mille e una notti* (1974).

[652] "Impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade" nella *Constituição Portuguesa* di 1933, articolo n.º 20.

[653] A. Tabucchi, *Afirma Pereira*, Lisboa, Quetzal, 1994. R. Cotroneo, *Se uma manhã de verão uma criança: carta ao meu filho sobre o amor pelos livros*, Lisboa, Quetzal, 1996E. De Luca, *Tu meu*, Lisboa, Quetzal, 1998; *Idem*, *Montedidio*, Porto, Âmbar, 2003; *Idem*, *Três cavalos*, Porto, Âmbar, 2004

II.V *Vádios*

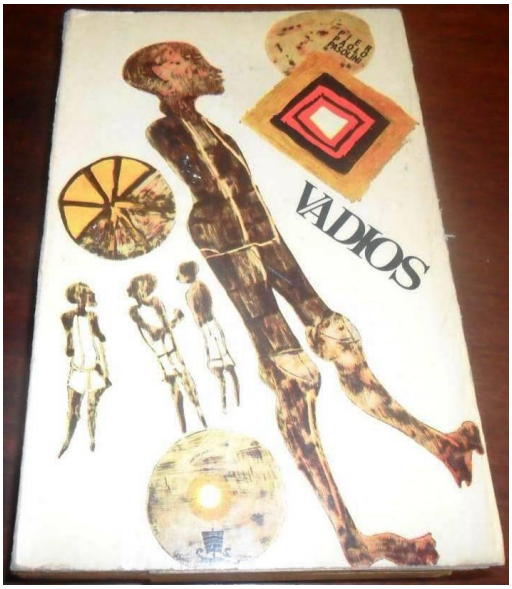
L'anno successivo alla pubblicazione di *Uma vida violenta*, esce a Lisbona, per i tipi di un'altra casa editrice di prestigio, Ulisseia, un nuovo romanzo di Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di Vita* che, nella versione portoghese si chiamerà *Vádios*. L'opera è inserita nella collana "Sucessos Literários" (1955-1968), che aveva già pubblicato diversi autori italiani, alcuni con dichiarata sensibilità sociale, quali il narratore milanese e "scrittore cattolico del dissenso" Luigi Santucci (1918-1999)[654], Alberto Moravia (1907-1990)[655], Ercole Patti (1903-1976) nella sua fase iniziale di narratore moralista[656], Gian Piero Bona (n.1926) con il suo romanzo di esordio, *Il soldato nudo* (1960), che parla del tema dell'omosessualità in ambiente militare[657], tra altri[658].

Questa apertura a temi pericolosi per la morale e ideologia del regime di Salazar si deve al fatto che, alla guida della casa editrice fondata dal noto industriale Abel Pereira da Fonseca, c'era lo scrittore ed editore di avanguardia Vítor Silva Tavares (n.1937)[659]. Prima di fondare, alla vigilia della rivoluzione democratica, la propria casa editrice - *& etc* (*Edições Culturais do Subterrâneo*)[660]- questo uomo, vicino al movimento Surrealista, pubblicherà tra il 1964 e il 1967 con Ulisseia i più grandi nomi della letteratura portoghese, quali Mário Cesariny, Herberto Helder, Alexandre O'Neill e Luiz Pacheco. In una recente intervista, ecco come spiega l'inizio della sua collaborazione con Ulisseia:

> Foi por mero acaso, que uma grande editora portuguesa [Ulisseia] de repente ficou sem orientação e alguém se lembrou de sugerir o meu nome, justamente porque sabia que eu era um leitor compulsivo, tinha adquirido uma razoável cultura literária, e não apenas literária, mas artística (meus interesses se alargavam para o campo das artes plásticas, do cinema e por aí afora). Fui aceito e lá fiquei por mero acaso, aliás, como quase tudo o que ocorre na minha

[654] Tradotto da Ferreira de Macedo: nel 1958 *Na Austrália com meu avô*, nº 11 (*In Australia con mio nonno*, Milano, Mondadori, 1947) e nel 1960 *O meu tio padre*, nº 22 (*Lo zio prete*, Milano, Mondadori, 1951).
[655] Tradotto, prima, dallo scrittore e poeta José Gomes Ferreira (1900-1985), nel 1959, *Agostinho*, nº 14 (*Agostino*, Milano, Bompiani, 1944) e poi da Manuel Seabra, nel 1960, *A desobediência*, nº 20 (*La disubbidienza*, Milano, Bompiani, 1948).
[656] Tradotto da Manuel Seabra nel 1960, *Um amor em Roma* (*Un amore a Roma*, Milano, Bompiani, 1956) e da Nunes Martinho nel 1965, *As mulheres e outros contos com um diário siciliano* (*Le donne e altri racconti, con un Diario siciliano*, Milano, Bompiani, 1959)
[657] Tradotto da António Carlos Coelho nel 1964, *O soldado nu* (*Il soldato nudo*, Lerici, Milano, 1960).
[658] Il terzo romanzo della trilogia vigevanese *Il meridionale di Vigevano* (Torino, Einaudi, 1964) di Lucio Mastronardi (1930-1979), pubblicato nell'anno successivo nella traduzione di Maria de Lurdes Côrte-Real; António Gonçalves, nel 1965 traduce *Uma rapariga imprudente* (*La ragazza imprudente*, Milano, Corticelli, 1956) di Guido Rocca (1928-1961) e nello stesso anno Hermes Serrão presenta la versione portoghese di *Le soldatesse* (Feltrinelli, Milano 1956), *O exército Sagapó*, del sceneggiatore di impegno civile, Ugo Pirro (1920-2008), che sempre nel 1965 era adattato al cinema da Valerio Zurlini.
[659] Cf. A. Lucas Coelho, *Resistência é a palavra*, "Público", 16 luglio 2007.
[660] Dove pubblicherà grandi nomi della letteratura portoghese e straniera, quali Adília Lopes e Henri Michaux, Alberto Pimenta e Max Ernst, Hermann Ungar e Ana Hatherly, Bataille e Herberto Helder, Sade e Satie, Picasso e Luís Miguel Nava, Nunes da Rocha e Nâzim Hikmet.

vida. Creio, porém, ser do André Breton aquela frase que diz que a única coisa que não acontece por acaso é o acaso. Parece que tinha que ser.[661]



55. Espiga Pinto, copertina della versione portoghese di *Ragazzi di vita*.

La copertina del romanzo presenta una illustrazione dell'allora giovane pittore e scultore José Manuel Espiga Pinto (1940-2014), appartenente alla terza generazione del modernismo portoghese[662], rimasto nella storia dell'arte come l'artista "del mondo alentejano". L'Alentejo, il meridione del Portogallo è una zona particolarmente povera e dall'accesa coscienza sociale, era anche la zona di provenienza dell'artista, che ha sviluppato negli anni '60 e '70 un neorealismo tardivo, avendo come tema centrale il ritratto della vita in questa regione, la dignità di un popolo povero[663]. L'immagine combina alcuni grafismi circolari e rettilinei, debitori dell'ambito scultorio e di sensibilità decorativa, con le effigie di ragazzi dalla pelle scura, nudi o poco vestiti, immagine generica di quello che può essere la povertà urbana.

Molto interessante notare che la circolazione di questo libro, dopo la sua pubblicazione, è stata proibita dal regime di Salazar. La legge non prevedeva censura previa per quanto riguardava i libri - al contrario di quanto succedeva con le notizie pubblicate nei periodici - ma dopo la sua uscita potevano essere confiscati dalla DGS (Direcção-Geral de Segurança), che immetteva mandati di

[661] «È stato per puro caso che una grande casa editrice portoghese (Ulisseia) è rimasta all'improvviso senza orientazione e qualcuno si è ricordato di suggerire il mio nome, giustamente perché sapeva che ero un lettore compulsivo, avevo acquistato una ragionevole cultura letteraria, e non soltanto letteraria, ma artistica (i miei interessi si estendevano verso l'ambito delle arti visive, cinema e così via). Sono stato accettato e ci sono rimasto per puro caso, tra l'altro, come quasi ogni cosa che accade nella mia vita. Credo, però, essere di André Breton quella frase che dice che l'unica cosa che non succede per caso è il caso. Sembra che doveva andare così.» *Letras, Ativismo e Resistência, Vitor Silva Tavares e a Editora &etc*, "K Jornal de Crítica", 17, novembre/dicembre 2007.
[662] Cf. J.A. França, *A arte em Portugal no século XX* , Lisboa, Bertrand Editora, 1991, p. 409.
[663] *Morreu Espiga Pinto, pintor do mundo alentejano*, "Público", 1 ottobre 2014.

perquisizione alle librerie[664]. Di questo ci dà una interessante testimonianza il regista e critico portoghese Jorge Silva Melo (n.1948)[665] nel giornale "Público", evocando Olímpio Ferreira - responsabile grafico di diverse case editrici quali Assírio & Alvim, Cotovia e Fenda:

> E foi sempre com esse sorriso e estes livros achados que fui vivendo estes anos com ele, livros que encontrava, e um dia me oferecia, os *Vadios* de Pasolini, tradução de Virgílio Martinho, capa de Espiga Pinto, edição do Vítor Silva Tavares para a Ulisseia, apreendido pela PIDE - que desencantou nunca me disse onde, que tanto o procurei.[666]

Il primo romanzo pubblicato da Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, (Milano, Garzanti, 1955) arrivava così al pubblico portoghese, non senza difficoltà, ma anche riunendo intorno a se le aspettative di una nuova generazione contestataria del vecchio Estado Novo, che voleva vincere lo storico isolazionismo imposto dall'ideologia salazarista e informarsi culturalmente su quello che succedeva in Europa - anche sé, come in questo caso, con più di dieci anni di ritardo.

Certamente per un regime, come quello portoghese, che faceva suo il motto "Dio, patria, famiglia", è stato di difficile digestione questo ritratto del degrado sociale italiano dell'immediato dopoguerra, attraverso le storie del "Riccetto" e della sua banda sottoproletaria, per cui le famiglie (diremo oggi "disfunzionali") non costituiscono alcun punto di riferimento, dove la patria è ben simboleggiata dalle scuole - ridotte alla sua materialità di edificio - che servono ormai solo ad accogliere sfrattati, dove il buon Dio sembra troppo silenzioso davanti all'ingiustizia e alla morte. Queste esistenze s'ingegnano in furti e commerci vari, incluso quello del proprio corpo, più che per una necessità vera e propria, come forma di scacciare la noia quotidiana, scorrazzando per i quartieri poveri e facendo "caciara" - il tutto servito da una terminologia gergale e delimitata alle borgate di Roma, che meglio identifica il mondo dei "Ragazzi di vita". Il libro, processato in Italia alla sua

[664] Anche le poste controllavano la circolazione dei libri e l'Inspeção Superior de Bibliotecas e Arquivos proibiva la lettura dei documenti segnalati dalla Censura.

[665] Lui stesso un divulgatore di Pasolini in Portogallo, sia come traduttore, sia come regista, attraverso la compagnia teatrale *Artistas Unidos*, che ha fondato nel 1995, e di cui si parlerà più avanti.

[666] «Ed è stato sempre con quel sorriso e quei libri trovati che ho convissuto in questi anni con lui, libri che trovava e un giorno mi regalava, i *Vadios* di Pasolini, traduzione di Virgílio Martinho, copertina di Espiga Pinto, edizione di Vítor Silva Tavares per Ulisseia, richiesto dalla PIDE - che ha trovato, non mi ha mai detto dove, dopo che l'avevo tanto cercato.». Nello stesso articolo, il regista racconta che Olímpio Ferreira gli portava i libri fatti scomparire dalla polizia politica dello Estado Novo dopo la pubblicazione e di come è stato lui ha "presentargli" Tolentino: «Um dia, há muitos anos, dia difícil para mim, tocou-me à porta com um embrulho que eu supus ter deixado cair – e agradeci. Era um exemplar de *Consideram-se Mortos e Morrem*, o belíssimo romance de Vittorini que a PIDE apreendeu nos anos 60 e aparecia na coleção da Portugália como "fora do mercado". (...) falámos sempre mais de livros, de traduções que ele sabia estarem a ser feitas (foi ele que me falou de Carlos Leite traduzindo o Pavese, de Manuel Portela a traduzir o Sterne), de poetas que apareciam (*deu-me o primeiro Tolentino Mendonça*, padre e amigo, não sei se não foi ele também quem primeiro me falou do Luís Quintais, foi ele que me anunciou a decisão do Manuel Gusmão de enfim publicar, sabia sempre tudo, foi ele que me falou da DiVersos), (...) Morreu agora, inesperadamente, brutalmente, discretamente, no meio das festas, com tantos amigos fora, e faz-me falta, era um rapaz leal, firme, secreto, discreto, um amigo. Na missa, em Santa Isabel, Tolentino Mendonça lembrou-o, comovido - e lembrou as bem-aventuranças. E lembrou que não seremos jamais órfãos, sempre seremos herdeiros. Deste rapaz que fazia livros.» (corsivo mio). J. Silva Melo, *1967-2007: Olímpio Ferreira, Um homem que fazia livros*, "Público", 4 gennaio 2008.

pubblicazione per "oscenità" - perché si riferiva alla prostituzione maschile - e scartato dai premi letterari Strega e Viareggio, sarebbe stato naturalmente perseguitato anche in Portogallo.

Bisogna aggiungere che il traduttore portoghese di *Ragazzi di vita* è stato Virgílio Martinho (1928-1994), noto scrittore e uomo di teatro, anche lui legato all'ambiente surrealista di seconda generazione - il cosiddetto "surrealismo-abjecionismo" - che posteriormente ha abbandonato per una scrittura di impegno sociale, visibile anche nella sua azione con il gruppo di teatro di Campolide, più tardi battezzato di "Companhia de Teatro de Almada"[667]. Nell'interessante articolo "A censura fascista e os autores portugueses"[668], Serafim Ferreira (n.1939) ricorda Virgilio Martinho e il clima che allora si respirava nell'ambiente editoriale:

> Quando em Setembro de 1963 me radiquei na capital, levava comigo do Porto o sonho de me integrar na trincheira cultural e isso aconteceu com a entrada na "Ulisseia", que era então uma das editoras de maior prestígio. Era um tempo de grande agitação política, ainda no rescaldo da crise estudantil de 61 e 62 e quando a guerra em África se intensificava em várias frentes de combate. Mas nos tempos iniciais de Lisboa, dividia-me no convívio diário nos cafés "Nacional" e "Gelo", em que as conversas caíam na habitual má-língua ou intrigas literárias e, sobretudo, na troca de boatos e notícias em redor do governo fascista de Salazar, porque pela vigilância constante da Censura e dos esbirros da PIDE, a literatura era (ainda) pretexto para se abrirem algumas brechas na muralha salazarista. (...)
>
> Ora, era nesse domínio que a Censura mais diretamente atuava, porque a leitura prévia das notícias condicionava o que devia e não devia ser publicado nos jornais, e na televisão. Mas através dos livros tudo ganhava outra importância, porque aí se falava abertamente da guerra do Vietname, das lutas coloniais, das lutas ideológicas em vários planos, como a guerra fria, o conflito sino-soviético, libertação da Argélia, revolução cubana ou Maio/68. E assim, a par dos livros de autores portugueses, muitos foram aqueles que de imediato deixavam de estar nas livrarias, eram destruídos ou desviados para outros negócios debaixo do balcão.
>
> No regresso à direção literária da "Ulisseia" em 1967, com outro entusiasmo e maior liberdade de movimentos, pude assistir a uma busca aos armazéns da editora em que ao homens da PIDE procuravam descobrir ainda alguns exemplares da *Crítica de Circunstância* de Luiz Pacheco, com prefácio de Virgílio Martinho, publicado e apreendido em 1966, e a verdade é que conseguiram levar umas dezenas mesmo sem capa...[669]

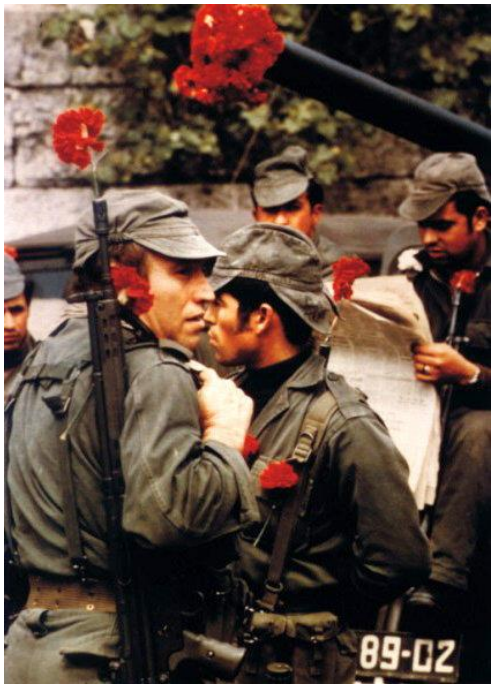
---

[667] Cf. P. Machado, *Virgílio Martinho: dramaturgo*, Lisboa, Comissão Municipal de Toponímica, 1999. Il nº 10 della rivista *Cadernos* del Teatro de Almada (settembre 1995) è interamente dedicato a Virgílio Martinho e include oltre alle testimonianze di Vitor Silva Tavares, Júlio Moreira, Ernesto Sampaio, Baptista-Bastos, Luis Francisco Rebello, José Alberto Marques, Paulo Pacheco, Fernando Midões, Carlos Porto, interviste concesse dal drammaturgo ai giornali *Letras e Artes* e *Europui* e un elenco bibliografico.

[668] S. Ferreira, *A censura fascista e os autores portugueses*, "A página da educação", nº 181, agosto/settembre 2008.

[669] «Quando nel settembre del 1963 mi sono radicato nella capitale, portavo con me da Porto il sogno di integrarmi nella trincea culturale e tale è successo con l'ingresso in "Ulisseia", che era allora una delle editrici di più grande prestigio. Era un tempo di grande agitazione politica, ancora in conseguenza della crisi studentesca del '61 e '62 e quando la guerra in Africa si intensificava in vari fronti di combattimento. Ma nei tempi iniziali di Lisbona, mi dividevo tra la convivenza diaria nei caffè "Nacional" e "Gelo", in cui le conversazioni cadevano nell'abituale pettegolezzo letterario e soprattutto nello scambio di rumori o notizie intorno al governo fascista di Salazar, perché a causa della costante vigilanza della Censura e degli sbirri della PIDE, la letteratura era (ancora) pretesto per aprire qualche breccia nella muraglia salazarista. (...) Era in questo dominio che la Censura più direttamente attuava, perché la lettura previa delle notizie condizionava quel che doveva e che non doveva essere pubblicato nei giornali e nella televisione. Ma attraverso i libri tutto acquistava un'altra importanza, perché lì si parlava apertamente della guerra in Vietnam, delle lotte coloniali, delle lotte ideologiche su vari piani, come la guerra fredda, il conflitto sino-sovietico, la liberazione di Argel, la rivoluzione cubana o il maggio del '68. Così, insieme ai libri degli autori portoghesi, molti sono stati quelli stranieri che hanno smesso immediatamente di essere presenti in libreria, erano distrutti o sviati per altri affari sotto il bancone. Nel ritorno alla direzione letteraria di

II.VI Il Portogallo dei garofani



56. 25 aprile 1974: la "Rivoluzione dei Garofani".

«I più simpatici erano gli italiani. Venivano a vedere la rivoluzione, non necessariamente sulla Due Cavalli. Un giorno atterrarono quattro voli charter organizzati dall'estrema sinistra. Diventammo subito amici. Di rivoluzione loro parlavano da sei anni, qualcuno anche da sessanta. Noi la stavamo facendo, ed era bellissimo». Furono in effetti quattro Boeing 727 a portare in Portogallo più di mille militanti di Lotta continua e di altri gruppi, in visita alle fabbriche e alle caserme, mentre il giornale di Lc titolava: «Soldati e ufficiali per le strade a Lisbona. Non una parata; un corteo!».

A ricevere gli aspiranti rivoluzionari provvedeva un maggiore alto e biondo, Mario Tomé, trent' anni allora sessanta adesso, vicecomandante della polizia militare, lancieri a cavallo e blindati. «Gli italiani, in quel flusso che veniva da tutta Europa, furono anche i primi ad arrivare. Si presentarono in delegazione nella nostra caserma, a fianco della presidenza della Repubblica, ad annunciare di aver fondato un'associazione per l'amicizia tra Italia e Portogallo e a chiedere aiuto per restaurare la sede. Ricordo che c'erano un operaio della Fiat di Torino, uno studente cattolico che aveva studiato a Trento, un genovese latitante per motivi politici. (...)

«Venivano anche i giovani comunisti, ma erano più sulle loro, più seri - racconta il maggiore Tomé -. Si vedeva che non studiavano da rivoluzionari ma da politici. Erano pur sempre più allegri, però, degli stalinisti portoghesi di Cunhal, uno che dichiarava: un comunista non ha vita privata. Loro prendevano ordini da Breznev che non era interessato al Portogallo, ma alle sue colonie». In colonia il maggiore Tomé aveva combattuto per sei anni, prima in Guinea Bissau, poi come aiutante di campo del generale Kaulza de Arriaga, il flagello del Mozambico. «*Ma io leggevo Fanon, Pasolini, Vittorini.* E i romanzi di Lartégui sull'Indocina, che mostravano quanto fossero fasulli i miti che ci avevano inculcato, la bella morte da affrontare rasati di fresco». Tomé era così diventato comunista, anzi di più: «Ero amico di Otelo de Carvalho e vicino all' Udp, Unione democratico popolare». (...)

"Ulisseia" nel 1967, con altro entusiasmo e maggior libertà di movimenti, ho assistito alla perquisizione dei magazzini dell'editrice, in cui gli uomini della PIDE cercavano di scoprire ancora qualche esemplare di *Crítica de Circunstância* di Luiz Pacheco, con prefazione di Virgílio Martinho, pubblicato e sequestrato nel 1966, e la verità è che sono riusciti a portare qualche decina di copie senza copertina...»

> Non è solo il grand tour della rivoluzione. A portare i giovani italiani a Lisbona è la curiosità di vedere quel che si era immaginato, la gioia dei padri che si erano liberati dal fascismo; di godere della sospensione delle regole, di partecipare alle assemblee dei ferrovieri che si autoriducevano l'orario, di mettersi in coda per comprare un disco o un libro proibito. Assistere al capovolgimento del paese più arretrato e remoto dell'Europa occidentale, all'occupazione delle terre dell'Alentejo e alla fondazione del sindacato dei toreri, all' arrivo di Soares in stazione con il garofano tra i denti come una dama sivigliana e al primo comizio di Cunhal, in piedi su un carro armato. Ci si aggrega ai cortei con striscioni immaginifici: «Ne abbiamo abbastanza / del vescovo di Braganza». E poi è primavera e il mare dell'Algarve vicino.[670]

Una parte dell'Italia - quella più o meno cosciente e certamente politicizzata - accoglie la rivoluzione democratica portoghese, come ci racconta Aldo Cazzullo. Anche Pier Paolo Pasolini ne fa menzione qualche settimana dopo, l'11 luglio 1974, nell'ampliamento di un testo a proposito della rivoluzione antropologica in Italia, pubblicato sul settimanale politico, culturale ed economico *Il Mondo*, vicino ai Radicali, con cui il poeta condivideva molte idee (pur mantenendosi fermamente contrario a certe questioni difese da quel partito, quali il divorzio e l'aborto).

Gli anni Settanta sono, tra l'altro, per Pasolini, un periodo in cui aumenta esponenzialmente la manifestazione pubblica del suo pensiero su vari giornali e riviste - *Corriere della Sera, Tempo illustrato, Il Mondo, Nuova generazione* e *Paese Sera* - i cui testi, tra il 1973 ed il 1975, sono stati posteriormente riuniti nel volume *Scritti corsari* (dal sottotitolo *Gli interventi più discussi di un testimone provocatorio*, Collana Memorie documenti, Milano, Garzanti, 1975). Ecco il Pasolini "profeta" sul futuro della rivoluzione dei garofani in Portogallo, in intervista al giornalista Guido Vergani (1935-2005):

> Il fascismo è un pietoso rudere. L'inchiesta di Bocca e Nozza sul «Giorno» è un compitino sbagliato e noioso. Perché delle varie componenti che formano oggi in Italia il mosaico fascista hanno senso «unicamente» quelle che vengono manovrate dalla CIA e da altre forze del capitalismo internazionale, tutto volto alla conquista di mercati: cioè di nazioni allegre, abbastanza libere, abbastanza tolleranti, perfettamente edonistiche, per niente militaristiche e per niente sanfedistiche (tendenze, queste, incompatibili col consumo). Ci può essere un caso limite come il Cile. In tal caso occorre la forza e un provvisorio ritorno al fascismo classico. In compenso ci sono però casi come quello del Portogallo, che doveva smetterla di essere una nazione severa, economa, arcaica: esso doveva essere immesso nel grande universo del consumo. Così probabilmente l'America ha fatto mettere d'accordo De Spinola e Caetano. Tra i due il peggiore fascista «reale» è De Spinola (che fra l'altro mi dicono abbia combattuto con una formazione portoghese accanto alle SS): perché io considero peggiore il totalitarismo del capitalismo del consumo che il totalitarismo del vecchio potere. Infatti - guarda caso - il totalitarismo del vecchio potere non ha potuto neanche scalfire il popolo portoghese: il 1º maggio lo dimostra. Il popolo portoghese ha festeggiato il mondo del Lavoro - dopo quarant'anni che non lo faceva - con una freschezza, un entusiasmo, una sincerità assolutamente intatte, come se l'ultima volta fosse stato ieri. È da prevedere invece che cinque

[670] A. Cazzulo, *Trenta anni fa Lisbona, Alla rivoluzione dei garofani sui Boeing a noleggio - Il grand tour degli italiani di sinistra in Portogallo*, "Corriere della Sera", 4 aprile 2004 (corsivo mio).

> anni di «fascismo consumistico» cambieranno radicalmente le cose: comincerà la borghesizzazione sistematica anche del popolo portoghese, e non ci sarà più spazio né cuore per le ingenue speranze rivoluzionarie. Ieri c'è stata una conferenza stampa di Marco Pannella. Parlando con meravigliosa vivacità, e allegria, malgrado una cinquantina di giorni di digiuno, Pannella ha detto una frase che forse pochi ascoltatori hanno colto: «Sono paleofascisti e quindi non fascisti.» Vorrei che questa frase facesse da epigrafe a questa nostra intervista.[671]

Pier Paolo Pasolini non ha vissuto anni sufficienti per vedere se nei cinque successivi il Portogallo avesse infatti assistito all'instaurazione di un «fascismo consumistico». La notizia della sua morte violenta all'alba del 2 novembre 1975 coglie il Paese nel mezzo dell'agonia del PREC - Processo Revolucionário em Curso - con il VI Governo provvisorio dell'Ammiraglio Pinheiro de Azevedo incapace di mettere d'accordo il Consiglio della Rivoluzione e il Movimento delle Forze Armate e un grande sciopero il 12 novembre - commuovendo tuttavia i più attenti, come il poeta Eugénio de Andrade. Prima di quei premonitori cinque anni, però, sarebbe stata pubblicata in Portogallo l'antologia *Pasolini, Poeta,* curata da Manuel Simões.

[671] In *Scritti Corsari*, "11 luglio, Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia - da *Il Mondo*, intervista a cura di Guido Vergani".

II.VII Eugénio e Pier Paolo, sole e ombra

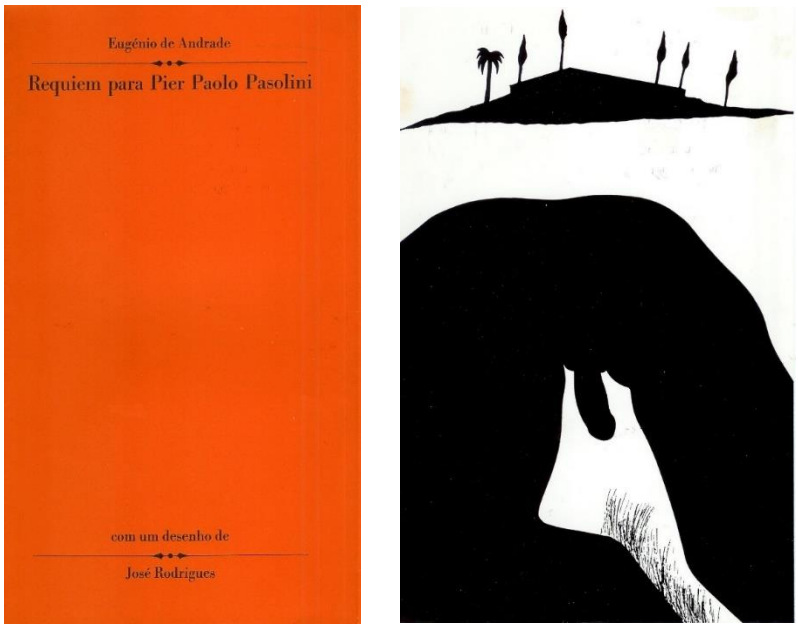
Eu pouco sei de ti mas este crime
torna a morte ainda mais insuportável.
Era novembro, devia fazer frio, mas tu
já nem o ar sentias, o próprio sexo
que sempre fora fonte agora apunhalado.
Um poeta, mesmo solar como tu, na terra
é pouca coisa: uma navalha, o rumor
de abril podem matá-lo – amanhece,
os primeiros autocarros já passaram,
as fábricas abrem os portões, os jornais
anunciam greves, repressão, dois mortos na primeira
página, o sangue apodrece ou brilhará
ao sol, se o sol vier, no meio das ervas.
O assassino esse seguirá dia após dia
a insultar o amargo coração da vida,
no tribunal insinuará que respondera apenas
a uma agressão (moral) com outra agressão,
como se alguém ignorasse, exceto claro
os meritíssimos juízes, que as putas desta espécie
confundem moral com o próprio cu.
O roubo chega e sobra excelentíssimos senhores
como móbil de um crime que os fascistas,
e não só os de Salò, não se importariam de assinar.
Seja qual for a razão, e muitas há
que o Capital a Igreja e a Polícia
de mãos dadas estão sempre prontos a justificar,
Pier Paolo Pasolini está morto.
A farsa, a nojenta farsa, essa continua.[672]

Nel novembre del 1975, con l'indicazione toponimica "S. Lázaro" - in riferimento all'antico Caffé di São Lázaro, a Porto[673] - Eugénio de Andrade scriveva questo "Requiem" per Pier Paolo Pasolini, in concomitanza con la notizia della sua morte violenta, in un Portogallo appena uscito da quarant'anni di dittatura e ancora sconvolto, senza sapere bene cosa farsene di tanta libertà. Il

[672] «Io so poco su di te ma questo crimine / rende la morte ancora più insopportabile. / Era novembre, faceva freddo certamente, ma tu / non sentivi nemmeno più l'aria, il proprio sesso / che era sempre stato fonte ora pugnalato. / Un poeta, anche solare come te, nella terra / è molto poco: una coltre, il rumore / di aprile lo possono uccidere - albeggia, / i primi autobus sono già passati, / le fabbriche aprono i portoni, i giornali / annunciano scioperi, repressione, due morti nella prima / pagina, il sangue putrefà o brilla / al sole, se il sole verrà, in mezzo all'erba. / L'assassino lui seguiterà giorno dopo giorno / ad insultare l'amaro cuore della vita / nel tribunale insinuerà che ha soltanto risposto / ad una aggressione (morale) con un'altra aggressione, / come se qualcuno ignorasse, eccetto ovviamente / gli eccellentissimi giudici, che le puttane di questo genere / confondono morale col proprio culo. / Il furto basta e avanza eccellentissimi signori / come movente di un crimine che i fascisti / e non solo quelli di Salò, non disdegnerebbero di firmare. / Qualsiasi ragione ci sia, e molte ci sono / che il Capitale la Chiesa e la Polizia / mano sulla mano sono sempre disposti a giustificare, / Pier Paolo Pasolini è morto. / La farsa la schifosa farsa essa continua.»

[673] Il poeta Eugénio de Andrade abitava vicino a questo antico caffè della città di Porto, nella Rua do Duque de Palmela, 111. Questo era il caffè degli artisti, maestri e studenti della Scuola Superiore delle Belle Arti. Spesso il poeta ha usato questo toponimo per datare i suoi versi. Cf. J. Viale Moutinho, *O antigo Café de São Lázaro, memórias e artes, notas e versos*, Porto, UNICEPE, 2012.

componimento, posteriormente incluso in antologia[674], è stato originalmente pubblicato in edizione limitata (150 copie numerate) nel febbraio del 1977[675], corredato da un disegno extra-testo dello scultore José Rodrigues (n.1936)[676], autore di vari ritratti del poeta.

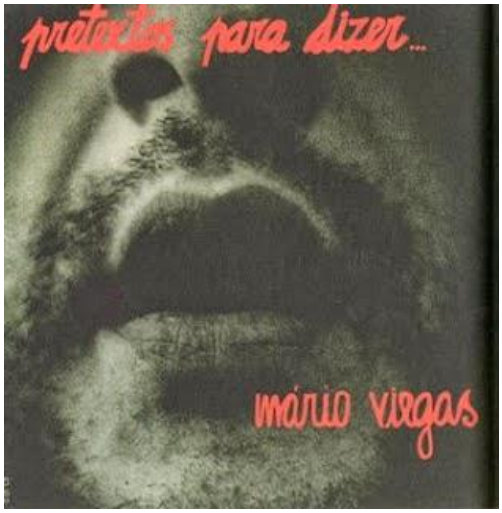


57. Eugénio de Andrade, *Requiem para Pier Paolo Pasolini* e disegno extra-testo di José Rodrigues.

La poesia di Eugénio de Andrade avrà larga fortuna negli anni a seguire, e la sua popolarità sarà amplificata dall'incisione in disco di una sua declamazione, fatta da una figura essenziale della cultura portoghese del periodo post-rivoluzionario: l'attore Mário Viegas (1948-1996). Importante divulgatore della poesia portoghese[677]; Viegas registra nel 1978, negli studi Arnaldo Trindade a Lisbona per la casa discografica Orfeu, un *long-play* dal titolo *Pretextos Para Dizer*[678], con musica originale del compositore e cantante della rivoluzione Luís Cília (n.1943)[679]. Se molte persone in

[674] *Poemas Portugueses: Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII Ao Séc. XXI* (a cura di J. Reis-Sá e R. Lage), Porto, Porto Editora, 2009.
[675] E. de Andrade, *Requiem para Pier Paolo Pasolini*, collezione "O oiro do dia" nº 6, Porto, Editorial Inova, 1977. Nella stessa collana - che pubblica in questi anni tutta l'opera del poeta, Andrade aveva già pubblicato, al nº 2, *Chuva sobre o rosto*, corredata da un disegno di Júlio Resende.
[676] Cf. "José Rodrigues: Uma vida dedicada às artes" in http://jpn.up.pt/2007/11/21/jose-rodrigues-uma-vida-dedicadas-as-artes/. Cf. anche http://cnap.pt/artistas/jose-rodrigues/# (ultima visualizzazione 05.04.2015).
[677] Famosi i suoi numerosi recital di poesia, ha anche registrato 14 titoli discografici, con poesie di Fernando Pessoa, Luís de Camões, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Jorge de Sena, Ruy Belo oltre a Bertolt Brecht e Pablo Neruda. Nella televisione ha avuto due programmi su poesia: *Palavras Ditas* (1984) e *Palavras Vivas* (1991). Cf. *Um rapaz chamado Mário Viegas* (a cura di J.C. Alvarez), Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2001.
[678] Nello stesso LP: *Manifesto Anti-Dantas* (José de Almada Negreiros), *Domingo* (Manuel da Fonseca), *Ode ao Pão* (Pablo Neruda, traduzione di Fernando Assis Pacheco), *Há muito Tempo* (Nicolás Guillén, traduzione di Manuel Seabra), *Carta a meus filhos sobre os Fuzilamentos de Goya* (Jorge de Sena), *A Morte da Madrugada* (Vinicius de Moraes) e, in conclusione, il track nº 7, *Requiem para Pier Paolo Pasolini* di Eugénio de Andrade.
[679] Disponibile su Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=1ro2siSeev0 (ultima visualizzazione 05.04.2015).

Portogallo non avevano ancora sentito parlare di Pier Paolo Pasolini, con il disco di Viegas certamente ne hanno avuto la possibilità.



58. Copertina del long-play *Pretextos Para Dizer*, poesia detta da Mário Viegas (1978).

«"Poeta solare e sensuale (...) la cui bella prosodia sposa i ritmi del cuore e del corpo"; sono state messe in rilievo le sue affinità con Sandro Penna e con Pasolini, con cui condivideva "il bagliore della giovinezza agreste gioiosa e quindi malinconica», «il tepore sensuale di un sole antico", la "nostalgia della luce"» - come è stato messo in evidenza in Italia nel momento della sua scomparsa[680] - Eugénio de Andrade[681] (1923-2005) è stata una delle voci poetiche più significative del XX secolo portoghese. La sua opera è stata ricevuta in Italia grazie al lusitanista Carlo Vittorio Cattaneo (1941-1996)[682], che ne ha tradotto sei titoli: *Ostinato rigore: antologia poetica* (Roma, Abete, 1975), *Memoria d'un altro fiume* (Siena, Messapo, 1983), *Bianco nel bianco* (Lussemburgo, Euroeditor, 1984), *Vigilia dell'acqua* (Roma, Empiria, 1990). Dopo la morte del traduttore, sono usciti anche *Ufficio di pazienza* (Ivrea, Edizioni del Bradipo, 1997) e *Il sale della lingua* (Ivrea, Edizioni del Bradipo, 1998)[683].

In un momento storico in cui l'omosessualità è ancora duramente punita dalla legge - in Portogallo lo è stata fino al 1982 - non potendo, dunque, non costituire una condizione senza identità, stigmatizzata socialmente e clandestina affettivamente e sessualmente, il primo punto di contatto tra

[680] *De Andrade, versi di un ostinato rigore*, "Il giornale", 14 giugno 2005.
[681] Bibliografia completa in http://nescritas.com/homenagemeandrade/bibliografia.html (ultima visualizzazione 05.04.2015).
[682] Parte del fondo bibliografico di Carlo Vittorio Cattaneo è stato integrato, per donazione della estinta Escola Portuguesa de Roma - a chi era stata donata *in primis*, nella biblioteca dell'Istituto Portoghese di Sant'Antonio in Roma. Qui si trovano innumerevoli volumi di Eugénio de Andrade dedicati al suo traduttore italiano. Si ricordi che Cattaneo è stato anche traduttore di Murilo Mendes, Jorge de Sena, Herberto Helder, Adília Lopes, António Osório, Vasco Graça Moura, Al Berto, Sophia de Mello Breyner Andresen.
[683] Più di recente, a cura di Federico Bertolazzi, è uscita l'antologia *Dal mare o da altra stella* (Roma, Bulzoni, 2006).

Pasolini, Penna e Andrade - a cui fa riferimento il critico francese Michel Caldeigne, riportato nella notizia sulla morte del poeta - è, senz'altro, proprio quello dell'orientamento sessuale e sentimentale.

In contrasto con la sua larghissima produzione poetica - un compatto volume di seicento pagine riunisce la sua *Poesia* (2000) - pubblicata nel corso di sei decenni, di Eugénio de Andrade è molte volte sottolineato l'ambito circoscritto del suo universo poetico. Il critico letterario Pedro Mexia afferma che la semplicità dell'autore è "lavorata e conquistata", la stessa che lo faceva ostinatamente apportare modifiche ai suoi componimenti. I pochi temi che ha lavorato - l'estasi, la malinconia, l'invecchiamento - e i motivi con cui ha incrociato questi temi - l'anatomia, la natura, le stagioni - gli hanno garantito un vastissimo pubblico. E aggiunge:

> Podemos sem dúvida dizer que Eugénio partiu sempre de uma rasura verbal (depuramento, substantivização, concisão) e de uma rasura do quotidiano (os elementos, uma certa pobreza, um horizonte concreto mas não confessional) e fez mais com esse menos. Não sendo um poeta superficial, Eugénio era um poeta das superfícies. Um poeta do corpo, da sua glória, de um paganismo adolescente. Um poeta da sexualidade explícita e alusiva (é conhecida a sua recusa do género verbal). De um mundo campestre e materno. Um poeta epifânico e sensorial que exprimia certas "perceções globais" (cito de novo Óscar Lopes) em certas palavras recorrentes (aves, rumor, cal).[684]

Lavorando tali aree vocabolari e tematiche ricorrenti con sottili e densi intertestualità, musicalità, metaforismo, Eugénio de Andrade ha persistito, però, in un "rifiuto del genere verbale", che l'attuale critica e studi di genere in Portogallo attribuiscono sia ad un timore della ingiuria, per quanto riguarda la sua opera poetica - in tale linea va São José Almeida nella sua profonda ricerca sulla omosessualità durante la dittatura salazarista[685] - sia ad una dissimulazione intima e quotidiana trasposta nella scrittura[686]. In un testo di estrema severità, pubblicato in occasione della morte del poeta, il critico Eduardo Pitta parla di lui come un poeta dello *establishment* la cui mancanza di chiarezza è stata assecondata dalla critica:

> Eugénio foi progressivamente rarefazendo o sentido do discurso, obnubilando, e deixando que outros obnubilassem ainda mais, aquilo que um poeta tem de mais sagrado: a sua identidade.

---

[684] «Possiamo senz'altro dire che Eugénio è sempre partito da una rasura verbale (depuramento, sostantivazione, concisione) e da una rasura del quotidiano (gli elementi, una certa povertà, un orizzonte concreto ma non confessionale) e ha fatto un più di questo meno. Non essendo un poeta superficiale, Eugénio era un poeta delle superficie. Un poeta del corpo, della sua gloria, di un paganesimo adolescenziale. Un poeta della sessualità esplicita ed allusiva (è conosciuto il suo rifiuto del genere verbale). Di un mondo campestre e materno. Un poeta epifanico e sensoriale che esprimeva certe "percezioni globali" (cito nuovamente Óscar Lopes) in certe parole ricorrenti (avi, rumore, calce).» P. Mexia, *Os instrumentos da alegria*, "Diário de Notícias", 14 giugno 2005.

[685] Cf. S.J. Almeida, *Homossexuais no Estado Novo*, Porto, Sextante, 2010.

[686] Nel suo libro di memorie, il critico letterario Eduardo Pitta riprende l'analisi iniziata da São José Almeida (*op. cit*.) ma lo presenta come un omosessuale dissimulato: "Nunca esqueci um almoço com Eugénio de Andrade, no Porto [em 1991], em que ele admitiu vagamente, mas mesmo muito vagamente, saber do que eu estava a falar quando meti a homossexualidade entre a francesinha e a paisagem." Cf. E. Pitta, *Um rapaz a arder: Memórias 1975-2001*, Lisboa, Quetzal, 2013, p.67.

> A condição homossexual foi reiteradamente branqueada, e "o lume breve entre as nádegas" submerso sob a cal de todas as conveniências. Breves lampejos (em 1972, com *Obscuro Domínio*, deu-se um episódico retorno à ordem falocêntrica) nunca beliscaram o perfil hierático. O resto encontra tradução em dois versos eloquentes: "Não dizias palavras, ou só dizias / aquelas onde o rosto se escondia." (*Ostinato Rigore*, 1964). (...)
> Refém de uma estratégia de representação equívoca, jogando o jogo dos referentes sem género gramatical, confrontando-se com Cernuda e Sandro Penna, Eugénio construiu uma obra formalmente inatacável, com momentos de excecional conseguimento.[687]

È per noi difficile giudicare oggi Eugénio de Andrade, un uomo nato qualche mese dopo di Pasolini, ma in un paese che ha visto la democrazia rinascere circa trent'anni dopo rispetto all'Italia. Certamente, per sua natura, più riservato del poeta italiano, non avrebbe neanche avuto il modo di affrontare l'accumulo di cause giudiziarie a sfondo sessuale che la democrazia Italiana, per quanto bigotta e perbenista, ha fatto a Pier Paolo Pasolini. Incomparabile è il contesto in cui si sono mossi e l'ambito delle diverse azioni culturali. Comparabile soltanto l'arco cronologico in cui hanno vissuto e la condizione omosessuale, più o meno dichiarata.

Tuttavia, in un Portogallo appena reso democratico, la voce di Eugénio de Andrade non teme di incollarsi alla figura del poeta, il cui nome è ancora oggi è scomodo per svariati e larghi settori delle società italiana e portoghese. Il poeta si erge contro l'orrida morte di Pasolini, e non teme di puntare il dito contro il potere - il Capitale, la Chiesa, la Polizia. Il poeta, tante volte incensato - e anche accusato – cantore del bello, del naturale, della gioia della vita, si serve di parole forti e pesanti per dire con esattezza quello che pensa: "che le puttane di questo genere / confondono morale con il proprio culo". Qui niente di aulico o di conformità allo *establishment* di cui parla Pitta. Andrade conclude: "la farsa, la schifosa farse, essa continua".

Vent'anni dopo la scrittura di questo omaggio a Pier Paolo Pasolini - di cui comincia col dire, "io poco so di te" - Eugénio de Andrade pubblica una nuova poesia a tema pasoliniano nel volume *O sal da língua* - edito dalla Fondazione che porta il suo nome e scritto nella casa di Serrúbia, Foz do Douro, tra il 22 luglio del 1994 e il 20 settembre 1995[688]. È uno degli ultimi componimenti del volume e ha come titolo "O rapaz de Pasolini" (il ragazzo di Pasolini), con un evidente richiamo ad uno dei più celebri fotogrammi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) - a cui faceva riferimento pure nel "Requiem":

---

[687] «Eugénio ha progressivamente rarefatto il senso del discorso, obnubilando, e lasciando che gli altri obnubilassero ancor di più, quello che un poeta ha di più sacro: la sua identità. La condizione omosessuale è stata reiteratamente occultata, e "il lume breve tra le natiche" sommerso sotto la calce di ogni convenienza. Brevi lampi (nel 1972, con *Obscuro Domínio*, si è verificato un episodico ritorno all'ordine fallocentrico) non hanno mai toccato il suo profilo ieratico, Il resto trova traduzione in due versi eloquenti: "Non dicevi parole, o dicevi solo / quelle dove il viso si nascondeva." (*Ostinato rigore*, 1964) (...) Prigioniero di una strategia di rappresentazione equivoca, giocando il gioco dei referenti senza genere grammaticale, confrontandosi con Cernuda e Sandro Penna, Eugénio ha costruito un'opera formalmente inattaccabile, con momento di eccezionale conseguimento." E. Pitta, *Eugénio e os áulicos*, "Diário de Notícias", 14 giugno 2005.

[688] E. de Andrade, *O sal da língua*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995.

59. Fotogramma di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), utilizzato nel cartellone dello spettacolo teatrale *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini* (Casa da Comédia, 1981).

> Tem o braço levantado para o sol
> que rompe muito distante ainda
> do seu sonho; é um rapaz
> desses do Pasolini esplendidamente
> nu, plantado na terra;
> o braço direito,
> como já disse, levantado; o outro
> cai-lhe sem abandono ao longo
> do corpo; o sorriso
> começa nos olhos de sua mãe
> e nele a mágoa
> de ser traído não se anuncia
> ainda; o futuro
> talvez venha a ter gente assim
> feita da substância
> da luz; o vagaroso futuro;
> o presente não, não tem.[689]

L'immagine ispiratrice del componimento è stata diffusa in larga scala in Portogallo per la prima volta nel 1981, quando Filipe la Féria ha portato al teatro "Casa da Comédia" l'opera teatrale *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, di cui parleremo in seguito. Del resto, Pasolini poeta e uomo del cinema era, alla data della pubblicazione di *O sal da língua*, molto più conosciuto in Portogallo, vent'anni dopo la rivoluzione democratica e quasi altrettanti dalla morte del regista di *Salò*. Il poeta

[689] «Ha il braccio alzato verso il sole / che rompe molto distante ancora / del suo sogno; è un ragazzo / di quelli di Pasolini splendidamente / nudo, piantato nella terra; / il braccio destro, / come ho già detto, alzato; l'altro / gli cade senza abbandono lungo / il corpo; il sorriso / comincia negli occhi di sua madre / e in lui l'amarezza / di essere tradito non si annuncia / ancora; il futuro / forse avrà gente così / fatta della sostanza / della luce; il lento futuro; / il presente no, non ha.»

italiano, creatore di un personaggio "fatto dalla sostanza della luce" è qui evocato come il profeta di un futuro in cui questi personaggi diventeranno persone, dando il salto verso la realtà.

Costruito su un chiaro schema interno, che si rende evidente grazie al parallelismo dei vocaboli *rapaz* (ragazzo), *sorriso* e *futuro,* la descrizione abbastanza dettagliata dell'immagine[690] si trasforma, lungo tale schema, in una meditazione del poeta sugli eroi del futuro, non toccati dall'amarezza di essere traditi e dunque sorridendo, solidamente impiantati sulla terra, girati verso il sole, immersi ancora nel proprio sogno.

L'accostamento tra Eugénio de Andrade e Pier Paolo Pasolini è stato messo in evidenza anche in ambito francese, poco prima della scomparsa del poeta portoghese. Il 27 aprile 2004, al Théâtre de l'Aquarium di Parigi, l'attore argentino Marcial di Fonzo Bo (n.1968) e il francese Michel Fau portano sulle scene i due poeti in uno spettacolo dal titolo *Orphée 3* - dentro del ciclo "Les soirées Orphée":

> Pasolini, de Andrade: deux poètes qui, au temps de l'adolescence, auraient pu échanger leurs poèmes. "Tu ris, garçon léger, / de sentir dans ton corps la terre chaude et sombre / et le frais ciel clair", écrit le frioulan. "C'est ce qui t'aveugle, le soleil de la peau", confie le portugais. Même célébration du corps, même désir en corps à corps, comme s'ils accédaient au même versant lumineux de la vie. Le destin - et sans doute le goût du tourment pour l'un, l'éblouissement charnel pour l'autre - leur a pourtant très vite réservé des parcours opposés.
> La quête de Pasolini, aux antipodes d'un voyage voué à l'harmonie, fut une marche violente, un cheminement fait de croyances déchirées et de massacres pressentis. Souvenirs blessés, remords, humiliations, offenses, errances risquées, et peu d'extase, voilà ce qui se mêle dans sa voix, voilà ce qui pèse de tout son poids de désespoir au cœur des plus grands élans, des plus hautes proclamations, des plus volontaires partis pris.
> Eugénio de Andrade, au contraire, a constamment substitué l'évidence du désir aux vicissitudes, aux drames, aux terreurs de l'identité et du manque d'être. Il a inventé le langage d'un corps amoureux, musical et ascétique, sensuel et cristallin, langage qui transmet, instant après instant sa façon éblouie, légère et insouciante d'être au monde.
> Tragédie à l'antique, réincarnée dans l'Italie d'après le fascisme, ou hédonisme lucide, comme un soleil volontaire dans un Portugal encore enténébré? Éclats de mort dans une vie militante ou éclairs de vie envers et contre tout ordre moral ou social? Pasolini, de Andrade: deux libertés à l'épreuve du siècle dernier.[691]

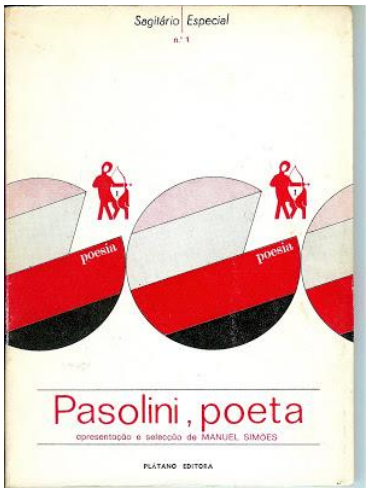
Interessante tale lettura dei due poeti cari a José Tolentino Mendonça: il sole portoghese, l'ombra italiana. Però, prima ancora di questo *Requiem* dedicato da Eugénio de Andrade a Pasolini, il poeta italiano era già arrivato in Portogallo.

---

[690] Curiosa la confusione tra braccio destro e sinistro che il poeta fa, pensiamo involontariamente, nel componimento: quello che è "alzato verso il sole", e col pugno ben chiuso, è il braccio sinistro, in un evidente richiamo alla lotta di sinistra contro la dittatura fascista di Salò. Si ricordi che il fotogramma in questione è tratto da una scena in cui il giovane miliziano è trovato dai fascisti infrangendo le sue regole e dunque tradendo il loro ideale. Lui alza il braccio sinistro in segno di ribellione un attimo prima di essere fucilato.

[691] In http://www.theatreonline.com/Spectacle/Orphee-3-Pier-Paolo-Pasolini-Eugenio-De-Andrade/8768 (ultima visualizzazione 05.04.2015).

II.VIII *Pasolini, poeta*



60. Copertina della prima edizione portoghese della poesia di Pasolini, a cura di Manuel Simões.

La Plátano Editora era sorta nel 1972, con una speciale vocazione per la pubblicazione di manuali scolastici, che subito s'impongono nel panorama accademico portoghese, in particolar modo per quanto riguarda l'insegnamento elementare. Tuttavia, negli anni successivi alla fondazione, la collana Sagitário ha pubblicato, già nel 1972 – anno immediatamente successivo alla "Primavera Marcellista", il nome con cui è passato alla storia il periodo de governo del successore di Salazar, Marcello Caetano[692] - autori quali Alexandre Pinheiro Torres (1923-1999), intellettuale appartenente al movimento neorealista, esiliato politicamente dal 1965[693], con *A terra de meu pai*; Luiza Neto Jorge (1939-1989), personalità di distacco del gruppo di poeti riunito intorno al movimento "Poesia 61"[694], con *Os sítios sitiados* (1973); António Ramos Rosa (1924-2013), che qui ha pubblicato i tre primi volumi della sua *Obra Poética*[695], e un po' più tardi, Maria Alberta Menéres (n.1930) con *O Robot Sensível* (1978)[696].

[692] "Primavera Marcellista" si riferisce particolarmente al periodo iniziale del governo di Marcello Caetano, tra il 1968 e il 1970, durante il quale si è cercata una certa modernizzazione economica e sociale, insieme ad una moderata liberalizzazione politica, che dovrebbe essere il sintomo di un vero rinnovamento. Ciò non è successo in un modo politicamente continuo e sta alla base della rivoluzione del 1974.

[693] Scrittore, critico letterario, storico della letteratura, Pinheiro Torres è stato proibito di insegnare in Portogallo da quando, nel 1965, invitato dalla Sociedade Portuguesa de Escritores a far parte della giuria del Grande Premio de Finzione, ha voluto attribuirlo all'opera *Luuanda* di Luandino Vieira, autore angolano, all'epoca imprigionato per motivi politici nel campo di Tarrafal. Docente all'Università di Cardiff nel 1970, ha creato il primo corso di Letteratura Africana di espressione portoghese in Inghilterra.

[694] "Poesia 61" è stata una rivista pubblicata a Faro con i contributi di cinque poeti: Casimiro de Brito (*Canto Adolescente*), Luiza Neto Jorge (*Quarta Dimensão*), Gastão Cruz (*A Morte Percutiva*), Fiama Hasse Pais Brandão (*Morfismos*) e Maria Teresa Horta (*Tatuagem*).

[695] A. Ramos Rosa, *Não posso adiar o coração*, Lisboa, Plátano, 1974; *Idem*, *Animal olhar*, Lisboa, Plátano, 1975 e *Idem*, *Respirar a sombra viva*, Lisboa, Plátano, 1975.

[696] Con il titolo di "Cadernos do Sagitário", della stessa casa editrice, ma fuori di questa numerazione, altri importanti autori sono stati pubblicati: C. de Brito, *Negação da morte*, Cadernos Sagitário 1, Lisboa, Plátano, 1974; E.M. de Melo e

Inserito nella stessa collana, la casa editrice Plátano introduceva Pasolini Poeta in Portogallo, per la mano del poeta e traduttore Manuel Simões, che ci ha raccontato in prima persona il modo come tutto accade:

> (...) Entretanto, fui trabalhando numa antologia mais consistente de Pasolini e que obrigatoriamente devia conter os seis poemas de *Le Ceneri di Gramsci*, como veio a verificar-se, a ponto de o título original da coletânea ter sido justamente *As Cinzas de Gramsci e Outros Poemas*. Fiquei com o material à espera de encontrar um editor: creio que cheguei a propor a publicação às Publicações D. Quixote, à editora Nosso Tempo, de Coimbra, e a outras, mas sem resultado.
> Com alguma surpresa, estando de férias em Portugal no Verão de 1978, recebi um telefonema do conhecido crítico de teatro Carlos Porto[697] (já falecido), na altura a trabalhar na Plátano Editora, afirmando saber que eu tinha uma antologia de Pasolini e que a editora gostaria de a examinar para eventual publicação. A informação deve ter-lhe sido dada pelo escritor e meu amigo António Torrado[698], então sócio da Plátano, o qual sabia da minha luta na tentativa de encontrar um editor. Foi assim que apareceu a antologia *Pasolini, poeta* (1978), título da responsabilidade da editora, creio que para evitar problemas de direitos de autor, na medida em que a inclusão de *Le Ceneri di Gramsci* representava a tradução completa de um livro do autor.[699]

Il traduttore di Pasolini poeta in Portogallo è anche lui un poeta, saggista e professore di lingua e letteratura portoghese nell'università italiane. Manuel Simões (n.1933) è nato a Jamprestes (Ferreira do Zêzere), laureato in Filologia Romanza nella Facoltà di Lettere dell'Universidade de Lisboa e in Lingue e Letterature Straniere nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia, ha vissuto in Italia dal 1971 fino alla pensione, nel 2003, prima come lettore di portoghese alle università di Bari e di Venezia e poi come professore associato di Lingua e Letteratura Portoghese e Brasiliana alla Ca' Foscari.

Castro, *Resistência das palavras*, Cadernos Sagitário 2, Lisboa, Plátano, 1975; J.M. Magalhães, *Três poemas*, Cadernos Sagitário 3, Lisboa, Plátano, 1975;

[697] Carlos Porto (1930-2008), pseudonimo di José Carlos da Silva Castro, è stato un noto critico di teatro per circa cinquant'anni nelle pagine dei giornali *Diário de Lisboa* e *Jornal de Letras*, nonché uno dei fondatori della Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Ha anche pubblicato opere come poeta, dramaturgo e traduttore: *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*, *O TEP e o teatro em Portugal*, *Fábrica Sensível* e *Poesia Cega*.

[698] Scrittore, pedagogo, giornalista, editore e sceneggiatore televisivo, António Torrado (n.1939) ha lavorato spesso con Maria Alberta Menéres in diversi libri e programmi televisivi per l'infanzia. Attualmente coordina il Corso Anual di Espressione Poetica e Narrativa del Centro de Arte Infantil - Fundação Calouste Gulbenkian.

[699] Intervista concessami da Manuel Simões: «(...) Nel frattempo ho lavorato in una antologia più consistente di Pasolini e che obbligatoriamente dovrebbe contenere i sei poemi di *Le Ceneri di Gramsci*, come è successo, in tal modo che originalmente il titolo della compilazione doveva essere stato, per l'appunto, *As Cinzas de Gramsci e Outros Poemas*. Ho conservato il materiale aspettando di trovare un editore: credo di essere arrivato a proporlo alle Publicações D. Quixote, all'editrice Nosso Tempo, di Coimbra, e ad altre, ma senza risultati. Con certa sorpresa, in vacanza in Portogallo nell'estate del 1978, ho ricevuto una chiamata del conosciuto critico teatrale Carlos Porto (scomparso), all'epoca a lavorare nella Plátano Editora che affermava di sapere che io avevo un'antologia di Pasolini e che la casa editrice vorrebbe esaminarla per eventuale pubblicazione. L'informazione gli sarà stata fornita dallo scrittore e mio amico António Torrado, allora socio della Plátano, che sapeva della mia lotta nel tentativo di trovare un editore. È stato in questo modo che è sorta l'antologia *Pasolini, poeta* (1978), titolo di responsabilità dell'editrice, credo per evitare problemi di diritti autorali, giacché l'inclusione di *Le Ceneri di Gramsci* rappresentava la traduzione completa di un libro dell'autore.»

Uno dei fondatori della collana "Nova Realidade" che nel 1966, nel suo numero uno, pubblica *Cantares* de José Afonso[700] (1929-1987) - cantante e compositore nonché uno dei protagonisti della rivoluzione democratica[701] - e uno dei redattori, tra il 1967 e il 1969[702], della prima serie di "Vértice", una rivista di cultura e arte fondata a Coimbra nel 1942, che dal 1945 diventa la tribuna del movimento neorealista portoghese e strumento di resistenza allo Estado Novo[703]. A Venezia, apparterrà alla redazione della rivista "Rassegna Iberistica", fondata da Franco Meregalli e da Giuseppe Bellini nel 1978, che pubblica articoli, note e recensioni delle aree linguistiche e culturali dello spagnolo, ispano-americano, luso-brasiliano e catalano. Di ritorno in Portogallo, integra il consiglio editoriale della rivista "Estudos Italianos em Portugal" [704] (nuova serie) dal 2005[705].

Autore di sei raccolte poetiche - *Crónica Breve* (1970), *Crónica Segunda* (1976), *Canto Mediterrâneo* (1987), *Serenínsula* (in italiano: Venezia, Tipo-litografia armena,1987), *Errâncias* (1998), *Micromundos* (2005) - ha pubblicato, in ambito saggistico, studi su García Lorca e Manuel da Fonseca[706], Guilherme d'Azevedo[707], letteratura di viaggi[708] e letteratura portoghese in generale[709], oltre ad avere collaborato in diverse antologie tematiche. È stato il traduttore in Portogallo di poeti come i premi Nobel Eugenio Montale (1896-1981)[710] e Salvatore Quasimodo (1901-1968)[711] e ancora Tiziano Rossi (n.1935).

Manuel Simões ci racconta il suo primo contatto con Pasolini:

---

[700] Due anni prima, José Afonso (anche conosciuto come Zeca Afonso) aveva pubblicato un album discografico dallo stesso titolo, *Cantares*, la cui prima edizione è stata proibita dalla Censura, che corrisponde all'inizio della attività artistica di impegno politico contro la Dittatura, nella quale l'autore si è reso celebre.

[701] Nella stessa collana uscirà nel 1970 un volume di poesia dello stesso Manuel Simões*: Crónica Breve*, coll. Nova Realidade nº 17.

[702] C. Santarém Andrade, *Vértice: índice de autores: 1942-1986*. Coimbra, Vértice, 1987.

[703] La prima serie ha concluso la sua pubblicazione nel 1986, n.º 473-475.

[704] «Sob a Direção do Professor Giovanni Biagioni, Director do Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, graças à determinante colaboração do Instituto de Estudos Italianos da Universidade de Coimbra e à ativa participação da Coordenadora Editorial Professora Rita Marnoto, do Conselho Cientifico, nas pessoas dos Professores Aníbal Pinto de Castro, João Bigotte Chorão e José V. de Pina Martins, e do Conselho Editorial nas pessoas de Ernesto Rodrigues, Gianluca Miraglia, Isabel Almeida, Manuel Simões e Maria João Almeida, a Revista conta entre os seus colaboradores com os nomes mais prestigiosos da cultura e das letras quer italianos quer pertencentes ao vasto mundo lusófono. De facto, neste número da Revista, nascida em 1939, encontram-se ensaios sobre a literatura, a arquitetura, o teatro e a música, nascidos pela caneta de ilustres colaboradores (entre os quais Vasco Graça Moura, David Mourão Ferreira, Lenira Marques Covizzi e Lucia Wataghin), uma secção de textos literários, recensões, apontamentos sobre os livros italianos traduzidos em Português, informações sobre a atualidade cultural, etc...» in http://www.iiclisbona.esteri.it/IIC_Lisbona/Menu/La_Biblioteca/Quotidiani_e_riviste/Estudos_Italianos/ (ultima visualizzazione 20.04.2015.)

[705] Altre collaborazioni in riviste: "Colóquio/Letras" e, attualmente, "Nova Síntese".

[706] M. Simões, *García Lorca e Manuel da Fonseca, dois poetas em confronto*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica, 1979.

[707] M. Simões, *A alma nova / Guilherme d'Azevedo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Modea, 1981.

[708] M. Simões, *O olhar suspeitoso: viagens e discurso literário*, Lisbona, Colibri, 2001. Simões era anche stato il traduttore di Giulia Lanciani sullo stesso argomento: G. Lanciani, *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*, Lisbona, Inst. de Cultura Portuguesa, 1979.

[709] M. Simões, *Tempo com espectador: ensaios de literatura portuguesa*, Lisbona, Colibri, 2011

[710] E. Montale, *Primavera Hitleriana e Outros Poemas*, Lisboa, Fenda, 1980.

[711] S. Quasimodo, *E de súbito é noite*, Lisboa, Fenda, 1980.

> O primeiro filme que vi em Itália, após a minha chegada a Bari (novembro de 1971) foi o *Decameron*, de Pasolini, e foi tão fascinante o encontro com o seu cinema de poesia que, logo de seguida, escrevi o artigo "A nostalgia de Pasolini (*Decameron*, de Pier Paolo Pasolini)", publicado na revista *Vértice*, nº. 338, março de 1972, pp. 212-214. Pouco tempo depois tive oportunidade de assistir a uma sua conferência, igualmente em Bari ("Giovedì Letterari"), reveladora da sua genial utilização da palavra e da já então conhecida heterodoxia. A sua poética despertou imediatamente o meu interesse. Comecei pela antologia *Poesie* (Garzanti 1970) até *La Nuova Gioventù* (Einaudi 1975) e fui traduzindo alguns poemas com a intenção de divulgar o autor de *O Evangelho segundo São Mateus* em Portugal, na sua dimensão menos conhecida (ou desconhecida): a obra poética.
> Este projeto envolvia o objetivo mais amplo de divulgar a poesia italiana, como veio a acontecer com uma brevíssima antologia de Eugenio Montale (*Vértice*, nºs. 384/385, janeiro-fevereiro de 1976, pp. 35-40), depois alargada na edição bilingue da editora Fenda (*Primavera Hitleriana e Outros Poemas*, 1980), a qual, no mesmo ano, publicou igualmente em edição bilingue a breve antologia de Salvatore Quasimodo, *E de súbito é noite*.[712]

Il piccolo volume di poco più di cento pagine, *Pasolini, Poeta*, finito di stampare nel dicembre del 1978, raccoglie quattro poesie di *La Meglio Gioventù* (1941-1953)[713], i sei componimenti di *Le Ceneri di Gramsci* (1957)[714], oltre che alcuni testi estratti da *La religione del mio Tempo* (1957-1959)[715], *Poema in forma di Rosa* (1964)[716], *Trasumanar e organizzar* (1971)[717] e *La Nuova Gioventù* (1974)[718]. In quarta di copertina, oltre a sottolineare il carattere rosso di Pasolini - «Nasceu em Bolonha (na "vermelha Bolonha" como ele próprio escreveu)...»[719] - e dopo una esauriente lista bibliografica e filmografica, l'Editore mette in risalto l'aspetto polemico del personaggio Pasolini, senza specificarne le ragioni[720], e soprattutto il carattere pionieristico di questa pubblicazione, le prime poesie dell'autore bolognese in Portogallo:

---

[712] Intervista concessami da Manuel Simões: «Il primo film che ho visto in Italia, dopo il mio arrivo a Bari (novembre del 1971) è stato il *Decameron* di Pasolini, ed è stato così affascinante l'incontro con il suo cinema di poesia che, subito dopo, ho scritto l'articolo "A nostalgia de Pasolini (*Decameron*, de Pier Paolo Pasolini)", pubblicato nella rivista *Vértice*, nº. 338, marzo 1972, pp. 212-214. Poco dopo ho avuto l'opportunità di assistere ad una sua conferenza, sempre a Bari ("Giovedì Letterari"), rivelatrice del suo geniale utilizzo della parola e già da allora conosciuta eterodossia. La sua poetica ha svegliato immediatamente il mio interesse. Ho cominciato dall'antologia *Poesie* (Garzanti 1970) fino a *La Nuova Gioventù* (Einaudi 1975) e ho tradotto alcune poesie con l'intenzione di divulgare l'autore del *Vangelo secondo Matteo* in Portogallo, nella sua dimensione meno conosciuta (o sconosciuta): l'opera poetica. Questo progetto coinvolgeva l'obiettivo più ampio di divulgare la poesia italiana, come alla fine è successo con una brevissima antologia di Eugenio Montale (*Vértice*, nºs. 384/385, gennaio-febbraio 1976, pp. 35-40), dopo aumentata nella versione bilingue dell'editrice Fenda (*Primavera Hitleriana e Outros Poemas*, 1980), che nello stesso anno ha pubblicato, ugualmente in versione bilingue, la breve antologia di Salvatore Quasimodo, *E de súbito é noite*.»

[713] *A Melhor Juventude*: "Cançoneta", "O dia da minha morte", "Amore meu amor" e "O testamento de Coran".

[714] *As cinzas de Gramsci.*

[715] *A religião do meu tempo*: "A resistência e a sua luz", "Lágrimas", "A um Papa", "Novos epigramas".

[716] *Poesia em forma de rosa*: "Vitória".

[717] *Transumanar e Organizar*: "A poesia da tradição", "Reconstrução de «A Ortodoxia»", "Reconstrução".

[718] *A Nova Juventude*: "Voltando ao país", "Cantos de um morto", "Cançoneta", "Aos estudantes gregos, de repente", "Significado do lamento", "Apontamento para um poema em lapão", "A regressão", "Apontamento para uma poesia em «terrones»", "Durruti", "Perguntas de um comunista comum", "Versos alinhavados à pressa", "Versos subtis como linhas de chuva".

[719] «È nato a Bologna (nella "rossa Bologna" come lui stesso ha scritto)».

[720] Come ci ha detto Manuel Simões stesso: "Nos anos 60 o público português tinha podido ver *O Evangelho segundo São Mateus*, filme de 1964, mas viu o filme *Rogopag*, de 1963, apenas com os episódios de Rossellini, Godard e

> Pier Paolo Pasolini, poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo, cineasta, figura central da Cultura italiana contemporânea, o mais polémico - na vida e na morte - dos intelectuais europeus dos nossos dias. (...)
> Com esta antologia, o leitor português tem pela primeira vez acesso à obra poética de Pasolini.[721]

Preceduta da una citazione pasoliniana, dell'estate del 1974, sotto il segno della speranza nella lotta contro il capitalismo[722], l'introduzione di Manuel Simões è suddivisa in due parti: nella prima, un abbozzo bio-bibliografico, che riunisce le principali date, fatti e personaggi, e nella seconda un'analisi letteraria dell'evoluzione di Pier Paolo Pasolini, dalle radici dialettali friulane alla lettura di Marx e conseguente impegno storico e politico della sua produzione poetica e poi alla carica polemica e provocatoria che raggiunge a partire da *Poema in forma di rosa*. Infine è la desolazione sul degrado storico dell'Occidente il tono che si sente in *Trasumanar e Organizzar* e *La Nuova Gioventù*, concludendo:

> Por tudo quanto se expõe, não seria preciso referir ser Pasolini um caso único de compromisso na poesia italiana contemporânea. Com impressionante ardor e rigor cantou polemicamente os seus temas segundo uma orientação nacional-popular gramsciana, cujo peso interfere decididamente na sua trajetória poética. Por vezes a sua poesia é panfletária certamente, mas também nítida demonstração do laboratório intelectual (com uma singular e atípica colocação teórica, a rebentar de heterodoxia) dum dos maiores poetas do nosso tempo.
> Torturado pela ideia da corrupção do consumismo, eis como se situa socialmente e como justifica a sua intervenção: «Enquanto transformação (por agora degradação) antropológica da "gente", para mim o consumismo é uma tragédia que se manifesta como desilusão, raiva, taedium vitae, apatia e, enfim, como revolta idealista, como recusa do status quo» (*Scritti Corsari*). Tal é, em síntese, a caracterização de um intelectual (poeta, romancista, realizador) profundamente inserido no mundo que lhe era contemporâneo e cuja morte prematura representa uma perda irreparável para a cultura italiana.[723]

Gregoretti, visto que a censura cortou o episódio "La ricotta", de Pasolini." Oltre a quella religiosa, come sappiamo, tutto in Pasolini sembrava essere polemico, rendendolo un campione di cause giudiziarie in Italia, in quegli anni.

[721] «Pier Paolo Pasolini, poeta, romanziere, saggista, drammaturgo, regista, figura centrale della Cultura italiana contemporanea, il più polemico - nella vita e nella morte - tra gli intellettuali europei dei nostri giorni. (...) Con questa antologia, il lettore portoghese ha per la prima volta accesso all'opera poetica di Pasolini.»

[722] «Ecco l'angoscia di un uomo della mia generazione, che ha visto la guerra, i nazisti, le ss, che ne ha subito un trauma mai totalmente vinto. Quando vedo intorno a me i giovani che stanno perdendo gli antichi valori popolari e assorbono i nuovi modelli imposti dal capitalismo, rischiando così una forma di disumanità, una forma di atroce afasia, una brutale assenza di capacità critiche, una faziosa passività, ricordo che queste erano appunto le forme tipiche delle ss: e vedo così stendersi sulle nostre città l'ombra orrenda della croce uncinata. Una visione apocalittica, certamente, la mia. Ma se accanto ad essa e all'angoscia che la produce, non vi fosse in me anche un elemento di ottimismo, il pensiero cioè che esiste la possibilità di lottare contro tutto questo, semplicemente non sarei qui, tra voi, a parlare.» in *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p.287.

[723] «Per tutto quanto si espone, non sarebbe necessario riferire Pasolini come un caso unico di compromesso nella poesia italiana contemporanea. Con impressionante ardore e rigore ha cantato polemicamente i suoi temi secondo un orientamento nazional-popolare gramsciano, il cui peso interferisce decisamente nella sua traiettoria poetica. A volte la sua poesia è certamente libellista, ma anche nitida dimostrazione del laboratorio intellettuale (con una singolare e atipica collocazione teorica, a esplodere di eterodossia) di uno dei più grandi poeti del nostro tempo. Torturato dall'idea della corruzione del consumismo, ecco come si situa socialmente e come giustifica il suo intervento: «In quanto trasformazione (per ora degradazione), antropologica della "gente", per me il consumismo è una tragedia, che si manifesta come

Tuttavia la pubblicazione dell'antologia pasoliniana a cura della Plátano Editora è stata molto trascurata, presentando errori grossolani - per non dire, miratamente grossolani[724] - che molto hanno addolorato il traduttore:

> À alegria de ver finalmente publicada a antologia, seguiram-se alguns dissabores, só possíveis pelo facto de estar em Itália e de não ter podido acompanhar os vários momentos da edição. Por uma questão de urgência, segundo a editora, não me deixaram corrigir as provas, garantindo-me que alguém as reveria, o que comportou resultados catastróficos. Só não denunciei publicamente a Plátano por amizade com António Torrado, mas renunciei aos direitos de tradução que me queriam pagar.
> Em primeiro lugar, a edição não foi bilingue, como me tinham assegurado, por economia de meios. E a revisão (quanto a mim, inexistente) propiciou gralhas de alguma gravidade (...)[725]

Il volume si è velocemente esaurito nel mercato libraio, ma la casa editrice non ha manifestato il desiderio di una seconda edizione, il che avrebbe offerto l'occasione per correggere gli errori della prima pubblicazione. Secondo ci racconta Manuel Simões, dopo l'uscita di António Torrado dalla Plátano Editora tale prospettiva si è eclissata. Il traduttore ha pensato poi di accordarsi con la stessa editrice che aveva pubblicato le sue traduzioni di Montale e Quasimodo, le Edições Fenda, ma tale non è mai avvenuto. In ogni caso, un primo Pasolini poeta era a portata dei lettori portoghesi.

---

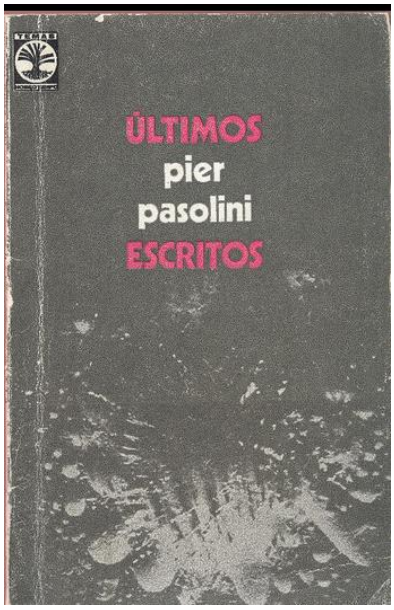
delusione, rabbia, *taedium vitae*, accidia e, infine, come rivolta idealistica, come rifiuto dello *status quo*.». Tale è, in sintesi, la caratterizzazione di un intellettuale (poeta, romanziere, regista) profondamente inserito nel mondo che gli era contemporaneo e la cui morte prematura rappresenta una perdita irreparabile per la cultura italiana.» M. Simões, *Pasolini, Poeta*, Lisboa, Plátano, 1978, p.22.

[724] Per esempio, come ci riferisce Manuel Simões, nell'introduzione (p.19) si ripete inspiegabilmente la frase della linea 15, mancando «de um momento de luta que gradualmente se foi diluindo». Completa, l'idea sarebbe "No mundo ideal partigiano se fixa então a poética pasoliniana como cristalização de um momento de luta que gradualmente se foi diluindo e degradando". Non è che l'idea della degradazione dell'ideale partigiano fosse sgradevole all'editore? Altro errore di questo genere - ma più grave, in quanto implica deviazioni testuali che risultano inspiegabili, è presente nella poesia "Durruti" di *La Nuova Gioventù*, dove il primo verso del componimento è scambiato con il penultimo risultando "É natural que ele pense que o «saber dos patrões» / e desejavam que fosse também o seu (...)" al posto di "Tinham respeito pelo saber dos patrões / e desejavam que fosse também o seu (...)". Lo scambio, oltre a rendere l'inizio del testo incomprensibile, maschera il rispetto e il desiderio di avere la conoscenza dei padroni, espressi nella poesia. Ci sono ancora altri errori gravi nel V e VI componimenti di *Le ceneri di Gramsci*.

[725] Intervista concessami da Manuel Simões: «Alla gioia di vedere finalmente pubblicata l'antologia, si sono susseguiti alcuni dispiaceri, soltanto possibili dato che ero in Italia e non ho potuto accompagnare i vari momenti dell'edizione. Per una questione di urgenza, secondo l'editrice, non mi hanno fatto correggere le prove, garantendomi che qualcuno lo avrebbe fatto, il che ha comportato risultati catastrofici. L'unica ragione per cui non ho denunciato pubblicamente la Plátano è stata l'amicizia con António Torrado, ma ho rinunciato ai diritti di traduzione che mi volevano pagare. In primo luogo, l'edizione non è stata bilingue, come mi avevano assicurato, per ragioni economiche. E la revisione, secondo me inesistente, ha propiziato errori di una certa gravità.»

II.IX Luterani e corsari

Nel 1977, la casa editrice Centelha, di Coimbra - che dall'inizio degli anni '70 pubblicava testi politici rilevanti di carattere marxista[726] - presenta al nº 21 della collana "Temas do nosso tempo" la traduzione degli *Últimos escritos*[727] di Pier Paolo Pasolini. Si tratta della prima pubblicazione in Portogallo di un Pasolini antropologo e saggista civile. Il piccolo volume di una sessantina di pagine riunisce due dei 17 articoli della terza parte di *Lettere Luterane*, il libro che uscì postumo presso Einaudi nel 1976[728], nello stesso anno della pubblicazione italiana e ancora con la memoria della morte del poeta molto accesa. Gli articoli sono "Abiura della Trilogia della vita" (tradotto come l'articolo originale, "Abjurei da *Trilogia da Vida*") e "Intervento al congresso del Partito Radicale" ("Mensagem aos Radicais").



61. Copertina della prima versione portoghese di *Lettere Luterane (Últimos escritos).*

Riunendo temi quali i giovani, il conformismo, la televisione e la politica italiana, "Il progresso come falso progresso" (il sottotitolo del volume), *Lettere Luterane* riuniscono articoli

[726] Creata da un gruppo di giovani intellettuali di sinistra, legati all'Università di Coimbra, dopo la crisi studentesca del 1969, ancor prima del 25 aprile 1974, la casa editrice ha pubblicato opere politiche di carattere marxista. Ha avuto anche importanti collezioni di narrativa, poesia (pubblicando Manuel Alegre, Assis Pacheco, Rui Namorado, Fátima Maldonado tra altri) e teatro. Negli anni '80 diventa una cooperativa e cambia il nome in "Fora do Texto". Conf. http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1HW75072803X9.746939&menu=search&aspect=basic_search&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=porbase&ri=&index=EDITOR&term=centelha&x=12&y=9&aspect=basic_search (ultima visualizzazione, 25.04.2015).

[727] P.P. Pasolini, *Últimos Escritos*, Coimbra, Centelha, 1977.

[728] P.P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino, 1ª ed. 1976 - 1977.

pubblicati da Pasolini nel quotidiano *Corriere della Sera* e nel settimanale *Il Mondo* scritti tra l'inizio del 1975 e gli ultimi giorni di ottobre di quello che sarebbe stato l'ultimo anno della sua vita.

"Abiura della Trilogia della vita"[729] - ovvero dei suoi film *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte* - corrisponde all'ultima fase della vita di Pasolini, successiva al tentativo di superamento del degrado italiano, causato dal modello consumistico e dalla politica che lo assecondava. Pasolini ha allora cercato ispirazione per i film della Trilogia nel terzo mondo, non allineato con tale politica, durante l'epoca dei viaggi per il Nord Africa, India, Yemen, Palestina. L'omologazione blocca la vitalità giovanile e la civiltà dei consumi esercita un dominio totalitario, come quello allegoricamente rappresentato in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, suo ultimo film, ambientato all'epoca della repubblica sociale di Salò (1943-45)[730].

La stessa figura solitaria contro un mondo in rovina, mettendo di fronte alle proprie responsabilità non più solo la classe dirigente del sistema politico, ma anche la stessa opposizione al sistema, è quella che vediamo in "Intervento al congresso del Partito Radicale" che Pier Paolo Pasolini avrebbe dovuto tenere al Congresso del Partito Radicale del novembre 1975, che ebbe luogo giorni dopo la sua uccisione. I successi ottenuti nella conquista dei diritti civili comportava il grave pericolo di un conformismo di sinistra "creando un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo" una delle previsioni pasoliniane che si è avverata, non solo in Italia, ma nella società occidentale in generale. Il poeta concludeva: «Contro tutto questo voi non dovete fare altro (io credo) che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa essere continuamente irriconoscibili. Dimenticate subito i grandi successi e continuate imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare.»

Introducendo un autore ancora poco noto in Portogallo e prima di questi due testi di intervento politico, il traduttore e curatore di *Últimos Escritos* ha incluso "Autobiografia (1960)", la versione portoghese del "Profilo autobiografico" pubblicato in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura a cura di Elio Filippo Accrocca[731]. La raccolta chiude con l'articolo di Alberto Moravia, l'autore della commuovente orazione ai funerali di Pasolini il 5 novembre 1975, "Come in una violenta sequenza di Accattone".

Manuel Braga da Cruz (n.1946) è dunque colui che introduce il Pasolini più prettamente politico in Portogallo. Laureato in Filosofia alla Facoltà di Filosofia di Braga dell'Università Cattolica Portoghese nel 1968, Braga da Cruz ha successivamente vinto una borsa di studio dell'Instituto de

[729] P.P. Pasolini, *Ho abiurato la Trilogia della vita*, "Corriere della Sera", 9 novembre 1975, poi *Abiura della Trilogia della vita* in *Lettere luterane*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, A. Mondadori, 1999, p. 601.
[730] Cf. C. Bisoni, *I corpi di Salò e il Reale del desiderio* in *Fata Morgana*, 21, VII, settembre-dicembre 2013, pp. 217-223.
[731] E.F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, biobibliografie di poeti, narratori e critici*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

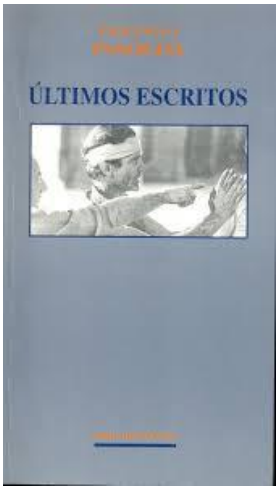
Alta Cultura e si è trasferito a Roma, dove ha conseguito la laurea in Sociologia alla Facoltà di Scienze Sociale dell'Università Gregoriana nel 1974. Professore assistente all'Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) negli anni della traduzione di Pasolini, ha sempre mantenuto nei suoi studi l'interesse per l'Italia (*As Origens da Democracia Cristã e o Salazarismo*, Lisboa, Presença, 1980), diventando anni dopo il Rettore dell'Università Cattolica Portoghese (2000-2012).

Nel *Boletim Zoom* del Centro Studi Cinematografici dell'Associazione Accademica dell'Università di Coimbra, il giovane António Pedro Pita (n.1956)[732], commentava in questi termini più politici che estetici l'edizione degli *Últimos Escritos* nella colonna "Escritos para o nosso presente":

> O pequeno livro de Pier Paolo Pasolini, *Últimos Escritos*, interessa-nos sob vários aspetos: a título, digamos, mais ou menos anedótico ou de puro testemunho pessoal; de uma perspetiva estritamente cinematográfica; interessa-nos, e muito, de um outro ângulo, profundamente político. (...)
> Estas sessenta páginas sugerem-se com veemência aos cinéfilos e aos militantes: aos primeiros, porque Pasolini fala; aos outros, porque Pasolini fala e vem (re)lembrar (para quem o esqueça ainda, e tanto) que a urgência dos movimentos táticos imediatamente impostos pela conjuntura, não deve travar o projeto estratégico onde, sobre as ruínas do reformismo, se edifica a revolução.[733]

La casa editrice Centelha - con la nuova designazione "Fora do texto" - farà quasi vent'anni dopo, nel 1995 (in coincidenza con il ventennale della morte di Pasolini, momento in cui l'interesse per l'intellettuale italiano ricresce in Portogallo) una seconda edizione dello stesso testo.

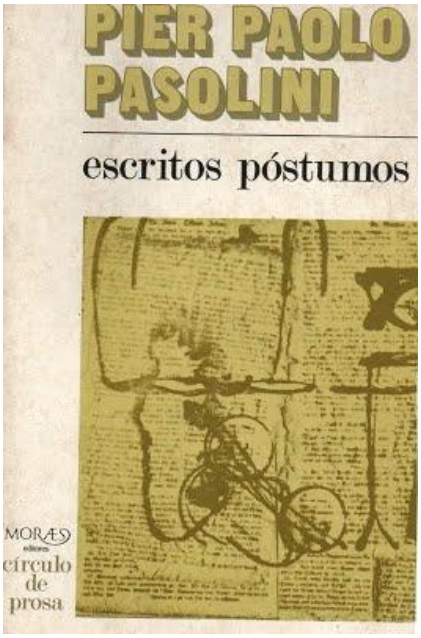
[732] Successivamente docente di Filosofia della Facoltà di Lettere dell'Università di Coimbra e coordinatore scientifico del Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, ha sviluppato alcuni studi negli ambiti del neo-realismo portoghese.
[733] «Il piccolo libro di Pier Paolo Pasolini, *Últimos Escritos*, ci interessa per diversi motivi: a livello, diciamo, più o meno aneddotico o di pura testimonianza personale; da una prospettiva strettamente cinematografica; ci interessa, e molto, anche da un'altra angolatura, profondamente politica. (...) Queste sessanta pagine si impongono con veemenza ai cinefili e ai militanti: ai primi, perché Pasolini parla; agli altri, perché Pasolini parla e (ri)badisce (per chi lo dimentica ancora, e tante volte) che l'urgenza dei movimenti tattici immediatamente imposti dalla congiuntura, non deve fermare il progetto strategico dove, sulle rovine del conformismo, si edifica la rivoluzione.» A.P. Pita, in *Boletim Zoom*, Coimbra, Centro de Estudos Cinematográficos - Associação Académica de Coimbra, 4, dicembre 1977.



62. Copertina della riedizione della versione portoghese di *Lettere Luterane.*

Due anni dopo, con il titolo portoghese *Escritos Póstumos*[734], usciva per i tipi della prestigiosa casa editrice di Lisbona Moraes[735], dello scrittore António Alçada Baptista (1927-2008) gli *Scritti Corsari*, nella traduzione di Helena Ramos (n.1930)[736]. Il volume riunisce articoli pubblicati da Pier Paolo Pasolini in *Corriere della Sera*, *Tempo illustrato, Il Mondo*, *Nuova generazione* e *Paese Sera*, tra il 1973 e il 1975, che analizzano la società italiana e si scagliano contro il suo perbenismo e conformismo, *Scritti Corsari* era una riflessione sul degrado culturale italiano e affrontava tematiche di grande polemica come l'aborto e il divorzio, di grande attualità per il Portogallo dell'epoca.

[734] P.P. Pasolini, *Escritos Póstumos*, Lisboa, Moraes, 1979.
[735] Acquistata nel 1958 dallo scrittore António Alçada Baptista, che intorno alla Moraes ha riunito una nuova generazione di intellettuali cattolici progressisti - Pedro Tamen, João Bénard da Costa e Nuno Bragança, tra altri - fondando anche le riviste *O Tempo e o Modo* e *Concilium*. Su questa "avventura editoriale", conclusa nel 1980, ha scritto Alçada Baptista: «Nunca me passou pela cabeça que tínhamos nas mãos uma empresa comercial sujeita a critérios de rentabilidade e julgava que, como nós, alguns milhares de portugueses estavam ansiosos por livros. (…) Mas «esta aventura falhou porque a camada da sociedade portuguesa a quem ela se dirigia recusou frontalmente a sua colaboração e não esteve disposta a correr nenhum risco nem, na prática, se sentiu minimamente solidária com o esforço que estava a ser feito.» (in A. Alçada Baptista, *A pesca à linha. Algumas memórias*, Lisbona, Editorial Presença, 2000, pp. 59-72). Cf. *A aventura da Moraes*, Lisbona, Centro Nacional de Cultura, 2006.
[736] Maria Helena de Moura Fidalgo, moglie di Artur Ramos (1926-2006), regista e pioniere della televisione in Portogallo, antifascista e militante storico comunista, con chi ha tradotto diverse opere.



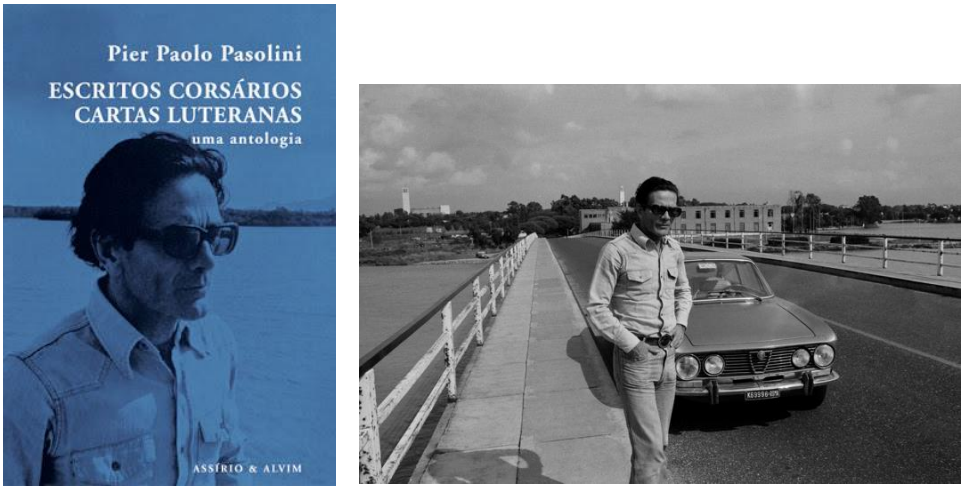
63. Copertina della prima versione portoghese di *Scritti Corsari (Escritos Póstumos).*

Pubblicato postumo col sottotitolo *Gli interventi più discussi di un testimone provocatorio* (Collana Memorie documenti, Milano, Garzanti, 1ª ed. 1975-1976), *Scritti Corsari* includeva l'ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia, estratto da *Il Mondo*, intervista a cura di Guido Vergani del 11 luglio 1974, in cui parlava della rivoluzione portoghese e dei dubbi sul suo futuro in Portogallo:

> (...) il totalitarismo del vecchio potere non ha potuto neanche scalfire il popolo portoghese: il 1º maggio lo dimostra. Il popolo portoghese ha festeggiato il mondo del Lavoro - dopo quarant'anni che non lo faceva - con una freschezza, un entusiasmo, una sincerità assolutamente intatte, come se l'ultima volta fosse stato ieri. È da prevedere invece che cinque anni di «fascismo consumistico» cambieranno radicalmente le cose: comincerà la borghesizzazione sistematica anche del popolo portoghese, e non ci sarà più spazio né cuore per le ingenue speranze rivoluzionarie.[737]

Frasi come queste risultavano certamente scomode e assolutamente attuali nel Portogallo del 1979, anno di elezioni legislative - svolte il 2 dicembre - in cui un blocco di centro-destra, "Aliança Democrática", formata dal Patito Sociale Democratico (PSD), dal Centro Democratico e Sociale (CDS) e dal Partito Popolare Monarchico (PPM) conquisterà il 42,5% dei voti, permettendo a Francisco Sá Carneiro, presidente del PSD, di diventare Primo Ministro del Portogallo il 3 gennaio 1980.

[737] P.P. Pasolini, *Scritti Corsari* cit.



64. Copertina di *Escritos Corsários, Cartas Luteranas* con la rielaborazione grafica di un ritratto di Pier Paolo Pasolini, scattato da Dino Pedriali sul ponte di Sabaudia nel 1975.

Con in copertina una rielaborazione grafica di un ritratto di Pier Paolo Pasolini, scattato da Dino Pedriali (n. 1950) sul ponte di Sabaudia nel 1975, la casa editrice Assírio & Alvim riporta al pubblico portoghese nel 2006, in versione rivista, la saggistica del poeta bolognese. La nuova edizione, che riunisce una selezione di alcune parti dei volumi precedentemente pubblicati, adotta titoli più vicini all'originale - *Escritos Corsários, Cartas Luteranas* - abbandonando le designazioni un po' ambigue delle versioni degli anni '70, *Escritos Póstumos* per *Scritti Corsari* e *Últimos Escritos* per *Lettere Luterane*, anche perché erano, in effetti, erronei, dato che l'unico scritto inedito pubblicato postumo è "I giovani infelici", presente in *Lettere Luterane*.

La traduzione è del poeta José Colaço Barreiros (n. 1949)[738], autore anche della traduzione portoghese di *Petrolio* (*Petróleo*, Lisbona, Notícias, D.L. 1996), nonché di un vastissimo numero di opere fondamentali dell'immaginario italiano, quali *Bestiário, fábulas e outros escritos* di Leonardo da Vinci (Lisbona, Assírio & Alvim, 2005), *As aventuras de Pinóquio* di Collodi (Alfragide, BIS, 2009) e *O leopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Lisbona, Teorema, 2007)[739]. Colaço Barreiros è anche responsabile, grazie al suo lavoro, della divulgazione in Portogallo di autori quali Primo Levi (1919-1987)[740], Tonino Guerra (1920-2012)[741], Italo Calvino (1923-1985)[742] e Umberto

[738] A José Colaço Barreiros è stato dedicato dal poeta António Cabrita (n. 1959) la poesia "Carta em mesa pé-de-galo" che inizia proprio con "Fiquei enfim, querido Pasolini, saturado / daquele mundo antigo, das balelas / de espíritos caducos como as rameiras / do Império Romano. (...)". In *Harpo Marx na Cova dos Leões* (da pubblicare), presentato in http://raposasasul.blogspot.it/2012/03/dia-do-pai-dylan-thomas-e-pasolini.html (ultima visualizzazione 05.05.2015). Oltre a poeta (*Arte Negra*, Lisbona, Fenda, 2000), Cabrita è critico cinematografico e letterario del giornale *Expresso*.
[739] Dello stesso autore tradurrà anche *Viagem pela Europa: epistolário 1925-1930*, (Lisboa, Teorema, 2009).
[740] P. Levi, *Os que sucumbem e os que se salvam*, Lisboa, Teorema, 2008.
[741] T. Guerra, *O livro das igrejas abandonadas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.
[742] I. Calvino, *Novas cosmicómicas*, Lisboa, Teorema, 1990; *Idem*, *Fábulas e contos italianos*, Lisboa, Teorema, 1993; *Idem*, *Se numa noite de Inverno um viajante*, Porto, Público, 2002; *Idem*, *Um mistério no labirinto*, Lisboa, Teorema, 2002; *Idem*, *Ponto final: escritos sobre literatura e sociedade*, Lisboa, Teorema, 2003; *Idem*, *A nuvem de smog e a formiga argentina*, Lisboa, Teorema, 2009.

Eco (n.1932)[743], tra altri[744]. Da sottolineare anche il sodalizio con José Tolentino Mendonça a partire dalla pubblicazione di *Gli imperdonabili* di Cristina Campo (*Os Imperdoáveis*, Lisbona, Assírio & Alvim, 2005), con prefazione dello stesso poeta.[745]

La selezione dei testi e presentazione del volume, dal titolo "Uma fúria paolina", sono a firma del nostro poeta José Tolentino Mendonça, sotto lo pseudonimo di Francisco Roda[746]. Stabilito il contesto biografico e storico in cui Pier Paolo Pasolini scrisse i testi compilati nel volume - e il suo dovere di intervento polittico (qui cita Enzo Siciliano nella *Vita di Pasolini*) – Tolentino/Roda riflette:

> Mas não era só isso. Havia nele uma tensão críptica, dolorosa, nem sequer inédita: a necessidade implacável de mudar de orientação criativa, como certos bichos transmutam de pele.[747]

C'è, dunque, secondo Francisco Roda, un impulso creativo in Pasolini, quando interviene pubblicamente riguardo a temi sociali del suo quotidiano, una "strategia espressiva" molto precisa, che si è concretizzata in una "specie di teologia epistolare", ispirata a quella di San Paolo[748]. E in tutto lo stesso "furore didattico" che attraversa anche la sua poesia e il suo cinema: l'Autore corsaro e poi luterano, "un nostalgico, retrogrado, parziale, moralista, provocatore, prigioniero della sua biografia e delle inflessioni di esteta" era essenzialmente un maestro che guardava il suo paese in trasformazione:

> Para Pasolini, assistia-se a um processo de mutação antropológica, visível na normalização cultural que, por exemplo, a televisão tenta impor a toda a linha. (...) O ilimitado mundo pré-moderno, que coexistiu com a modernidade até há pouquíssimos anos ou à distância de uns escassos quilómetros, está a ser cancelado e o seu húmus humano banido. A nova linguagem expurga toda a subtileza das variantes dialetais e depressa se torna técnica e inexpressiva. O novo poder, um sistema transversal, tentacular e, por isso, difícil de definir, é tão ou mais totalitário que o velho fascismo. Mesmo que a prosódia política nomeie tal poder como

[743] U. Eco, *O pêndulo de Foucault*, Lisboa, Difel, 1994; *Idem*, *Baudolino*, Lisbona, Difel, 2002; *Idem*, *A ilha do dia antes*, Porto, Público, 2006; *Idem*, *Os três cosmonautas*, Lisbona, Quetzal, s.d.

[744] È sua, per esempio, (insieme ad Artur Guerra) la traduzione del *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, opera italiana coordinata da Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, pubblicata in Portogallo dalla casa editrice Caminho nel 1993. È anche lui a tradurre le tre pièce di Eduardo de Filippo *A grande magia*, *A arte da comédia* e *As vozes cá de dentro* nella collana "Livrinhos de teatro" del gruppo Artistas Unidos (Lisbona, Cotovia, 2012) e *Il Campiello* di Carlo Goldoni, pubblicata in *Peças escolhidas*, *Carlo Goldoni* (Lisbona, Cotovia, 2008).

[745] E al numero 3 della collana "Teofanias", diretta dallo stesso Tolentino.

[746] Non essendo riusciti a rintracciare altre informazioni oltre a quella di aver fatto la presentazione di questo volume, abbiamo ottenuto dal poeta stesso questa informazione, insieme al suo permesso di renderla ora, per la prima volta, pubblica.

[747] «Ma non era solo quello. C'era in lui una tensione criptica, dolorosa, neanche inedita: la necessità impaccabile di cambiare orientamento creativo, come certi animali tramutano la pelle.» F. Roda in P.P. Pasolini, *Escritos corsários, Cartas luteranas, Uma antologia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p.7.

[748] A questo tema ritorneremo, approfondendolo, nel IV capitolo.

> desenvolvimento ou progresso, do que se trata verdadeiramente é de uma involução conformista, de um antiprogresso.[749]

In linea con quanto espone nell'introduzione, negli *Scritti corsari*, la scelta di Francisco Roda cade su 12 dei 25 testi originalmente pubblicati: "Il 'discorso'dei capelli" e "Analisi linguistica di uno slogan" (del 1973); "Studio della rivoluzione antropologica in Italia", "Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo", "Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino", "Ampliamento del 'bozzetto' sulla rivoluzione antropologica in Italia", "Lo storico discorsetto di Castel Gandolfo" e "Il romanzo delle stragi" (del 1974); "Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti", "*Sacer*", "*Thalassa*" e "Cuore" (del 1975). Tra i documenti allegati ne sono stati scelti due fra i 21 originali: "Sviluppo e progresso" e "Il genocidio".

Per quanto riguarda la seconda parte, dalle *Lettere luterane* - di cui erano già state tradotte da Manuel Braga da Cruz nel 1977 due dei diciassette articoli della terza parte - sono invece pubblicate ora la traduzione di "I giovani infelici" / "Os jovens infelizes", che corrisponde alla prima parte del volume originale (Torino, Einaudi, 1976) che affronta il tema della trasmissione della colpa tra le generazioni. e "Gennariello", la seconda parte dell'edizione originale, una specie di trattato pedagogico in 14 paragrafi, che erano stati precedentemente presentati in "episodi", come li chiamava Pasolini, nel settimanale *Il Mondo*, tra marzo e giugno del 1975.

Questa traduzione di José Colaço Barreiros di "Gennariello" sarà alla base della lettura drammatizzata che Luís Miguel Cintra farà nel ciclo "O Nome de Deus", il 19 e 20 gennaio del 2013, a mo' di introduzione della pièce teatrale di José Tolentino Mendonça, *O Estado do Bosque*, di cui si è parlato precedentemente[750].

António Rego Chaves[751], giornalista e reporter internazionale, parla della nuova edizione della Assírio & Alvim, nel suo blog *Incensuráveis*, in un post dal titolo "Pasolini, intelectual e cidadão":

---

[749] «Per Pasolini, si assisteva ad un processo di mutamento antropologico, visibile nella normalizzazione culturale che, ad esempio, la televisione tenta imporre a tutta la linea. (...) L'illimitato mondo pre-moderno, che ha coesistito con la modernità fino a pochissimi anni o alla distanza di pochi chilometri, è cancellato e il suo humus umano bandito. Il nuovo linguaggio purga ogni sottigliezza delle varianti dialettali e velocemente diventa tecnica ed inespressiva. Il nuovo potere, un sistema trasversale, tentacolare e, così, difficile da definire, è tanto o più totalitario del vecchio fascismo. Anche se la prosodia politica chiama tale potere sviluppo o progresso, cioè è veramente una involuzione conformista, un antiprogresso.» F. Roda, *cit.*, p.8.

[750] Cf. http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EFVlZAplZyvZuELPwM.shtml e http://www.snpcultura.org/teatro_cornucopia_estreia_peca_jose_tolentino_mendonca.html (ultima visualizzazione 05.05.2015).

[751] Laureato in filosofia, giornalista e editorialista dal 1968 al 2003 in *Diário Popular* e *Diário de Notícias*, firmando un gran numero di recensioni e saggi su letteratura. Ha pubblicato *Vinte e Quatro Diálogos Bíblicos* e *Encontros em Florença*. Con Ana Marques Gastão e Armando Silva Carvalho, è autore di *Três Vezes Deus* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2001).

Ao editar em língua portuguesa alguns *Escritos Corsários* e *Cartas Luteranas*, a Assírio & Alvim confiou a seleção dos textos ao critério de Francisco Roda, que decerto escolheu os que bem entendeu dever escolher. Fica-nos a perplexidade de ver preteridos documentos tão corajosos e virulentos como «Abjuração da Trilogia da Vida», «Pannella e a dissidência», «Seria necessário julgar os hierarcas da Democracia Cristã», «O Processo», «Intervenção no Congresso do Partido Radical», etc., etc. etc., (cerca de dúzia e meia), incluídos na recolha das «Éditions du Seuil» dada à estampa em janeiro do ano 2000 com base no original de 1976 da responsabilidade da Einaudi.

Que poderemos agora reter na nossa língua deste homem que foi simultaneamente e ao longo de grande parte da sua vida fascinado por Antonio Gramsci e Paulo de Tarso, por Karl Marx e João XXIII, pela esquerda materialista e pela temática do sagrado? Decerto o «pequeno tratado pedagógico» que são as *Cartas Luteranas* e alguns *Escritos Corsários*, o que não será despiciendo: a recusa do reinado da mercadoria, da uniformização, do hedonismo e do consumismo. Tudo talvez assimilado, passados mais de 30 anos, pela chamada «intelligentsia» europeia. Talvez assimilado mas apenas em teoria, que fique bem claro. Quanto à prática, virão a ser criadas condições para que ela ainda chegue a tempo de evitar o «genocídio cultural» dos nossos netos?[752]

[752] «Pubblicando in lingua portoghese alcuni *Escritos Corsários* e *Cartas Luteranas*, la Assírio & Alvim ha affidato la selezione dei testi al criterio di Francisco Roda, che certamente ha scelto quelli che ha creduto dover scegliere. Ci rimane la perplessità di vedere esclusi documenti tanto coraggiosi e virulenti come "Abiura della Trilogia della vita", "Pannella e il dissenso", "Bisognerebbe processare i gerarchi DC", "Il Processo", "Intervento al congresso del Partito Radicale", ecc., ecc. ecc., (una dozzina e mezza circa), inclusi nella raccolta delle Éditions du Seuil, stampata nel gennaio del 2000 con base nell'originale del 1976, a cura di Einaudi. Cosa possiamo ora ritenere nella nostra lingua di questo uomo che è stato simultaneamente e lungo gran parte della propria vita affascinato da Antonio Gramsci e Paolo di Tarso, di Karl Marx e Giovanni XXIII, della sinistra materialista e della tematica del sacro? Certamente il "piccolo trattato pedagogico" che sono le *Lettere Luterane* e alcuni *Scritti Corsari*, il che non è poco: il rifiuto del regno della mercanzia, dell'uniformazione, dell'edonismo e del consumismo. Tutto, forse assimilato dalla "intelligentsia" europea. Forse assimilato, ma soltanto in teoria, che sia chiaro. Quanto alla pratica, saranno create condizioni per che essa arrivi in tempo di evitare il "genocidio culturale" dei nostri nipoti?» In https://sites.google.com/site/incensuraveis/pasolini-intelectual-e-cidadao (ultima visualizzazione 05.05.2015).

II.X Empirico ed eretico

Dieci anni dopo la sua pubblicazione curata dalla Garzanti[753], *Empirismo Eretico* - una raccolta di articoli di argomento linguistico, su cinema e letteratura, precedentemente pubblicati su diversi periodici - arriva al pubblico portoghese grazie alla casa editrice Assírio & Alvim, collana "Peninsulares"[754], nella traduzione del poeta e saggista Miguel Serras Pereira[755].

Il volume, dedicato alla filologa Maria Grazia (Graziella) Chiarcossi (n.1943), cugina di Pasolini, è suddiviso in tre parti: la prima, dedicata alla Lingua[756], la seconda alla Letteratura[757] e l'ultima al Cinema[758]. L'edizione è anche corredata da un profilo storico-critico e da una guida bibliografica di Pier Paolo Pasolini, presente nella riedizione italiana del 1981. Nella parte specificamente dedicata al volume, è sottolineato:

> *Empirismo Hereje* é, em suma, um livro dinâmico e movimentado, um livro em que o seu autor demonstra já em pleno a sua exigência de expressão interventiva a múltiplos níveis: a exigência de um testemunho que, portanto, já não pode ser apenas literário. O eixo da sua investigação, exatamente por isso, desloca-se para novas direções, embora mantendo constantemente fixa, no fundo, uma confiança inabalável na sua mensagem poética.[759]

[753] P.P. Pasolini, *Empirismo Eretico,* Milano, Grazanti, 1972.

[754] Che riuniva, tra l'altro, volumi di carattere più storico e polittico come *A internacional Comunista* (Dominique Desanti) e *Elementos para a história do movimento operário em Portugal* (Ramiro da Costa), e altri di filosofia e di linguistica: *A dissidência e a nova Filosofia* (Manuel Maria Carrilho), *Dylan Thomas - consequência da Literatura e do Real na sua poesia* (Joaquim Manuel Magalhães), etc.

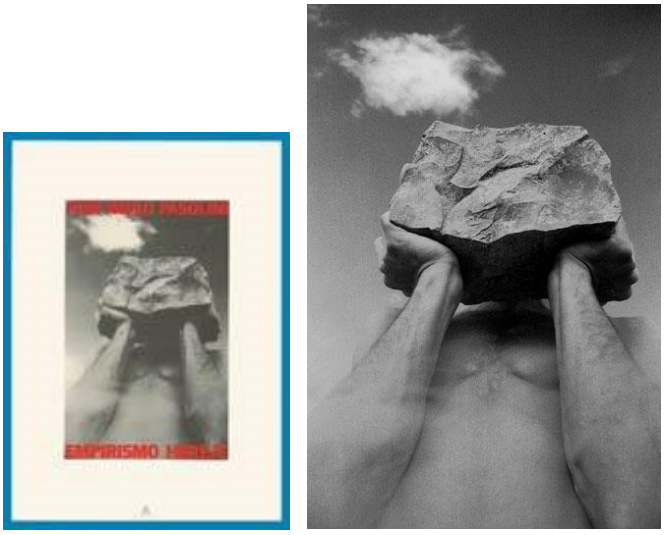
[755] P.P. Pasolini, *Empirimo Hereje*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.

[756] "Nuove questioni linguistiche", sull'uso del dialetto in rapporto alla lingua italiana e alla borghesia, già pubblicato in *Rinascita* (26.12.1964), in collegamento con vari altri articoli sul tema - *l'Espresso* (7.02.1965), *Il Giorno* (marzo 1965), *Rinascita*, (06.03.1965), con discussioni sul tema con Alberto Moravia, Umberto Eco, Andrea Barbato, Pietro Citati, Italo Calvino, Elio Vittorini e altri, e altri appunti sulla stessa questione ("Dal laboratorio - Appunti in poète per una linguistica marxista").

[757] Una riflessione sul discorso libero indiretto, seguita da "La volontà di Dante a essere poeta" (1965) - avendo in appendice "La mala mimesi", risposta a un intervento di Cesare Segre. Note su "La fine dell'avanguardia" riprendendo Lucien Goldmann e Roland Barthes e in appendice "Guerra Civile" sul ruolo degli intellettuali nella società e nella letteratura. È poi inserita la poesia "Il PCI ai giovani!" - in cui prende le parti dei poliziotti durante gli scontri con gli studenti di Valle Giulia (1968) - seguita da una "Apologia". Infine l'articolo "Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è".

[758] Sulla poetica cinematografica pasoliniana - "Il «cinema di poesia»" (1965); "La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»" (1965); "La lingua scritta della realtà" (1966) - e poi:"Osservazioni sul piano-sequenza" (1967); "Essere è naturale?" (1967); "La paura del naturalismo" (1967); "I segni viventi e i poeti morti"(1967); "La *gag* in Chaplin" (1971); "Res Sunt Nomina" (1971); "Il non verbale come altra verbalità"; "Il cinema e la lingua orale" (1969); "Il cinema impopolare"(1970); "Il codice dei codici" (1967); "Teoria delle giunte"(1971); "Il rema" (1971) e una tabella finale con gli strumenti allora nuovi della semiologia che Pasolini dedica al cinema.

[759] «Empirismo Eretico è, insomma, un libro dinamico e movimentato, un libro in cui l'autore dimostra già pienamente la sua esigenza di espressione interventiva a vari livelli: l'esigenza di un testimonio che, dunque, non può più essere soltanto letterario. L'asse della sua ricerca, esattamente per questo, si sposta verso nuove direzioni, mantenendo però costantemente fissa, in fondo, una fiducia inarrestabile nel suo messaggio poetico.» P.P. Pasolini, *Empirimo Herege*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, pp.14-15.



65. Copertina di *Empirismo Hereje* e la fotografia-base, dello svizzero Christian Vogt.

Caratteristica che, come sappiamo dai libri di Tolentino, sarà una costante preoccupazione della casa editrice e si raffinerà sempre col tempo, la copertina di *Empirismo Hereje* è molto curata da un punto di vista estetico e include la riproduzione di un'opera d'arte. Lavorata graficamente dallo stesso editore, Manuel Rosa, presenta al centro uno degli *Early Works* (1969 – 1975)[760] del fotografo svizzero Christian Vogt (n. Basilea 1946), all'inizio della sua ricerca sulla dialettica implicita nell'immagine - l'analisi di concetti universali (identità, differenza) o di generi della cultura fotografica (ritratto, nudo) che gli resero, nel 1975, il Grand Prix alla Prima Triennale della Fotografia a Friburgo - dove presentò le nuvole d'ispirazione surrealista, presenti anche nella fotografia scelta da Assírio & Alvim. Questa "baryt print" raffigurando un torso maschile che regge una pesante pietra, al posto della testa, sembra assecondare perfettamente il discorso artistico di Vogt in quegli anni, ossia che la fotografia andava considerata piuttosto un'immagine che una riproduzione di qualcosa. Immagine e rappresentazione, concetti perfettamente calzanti anche per i saggi artistici che, dopo i romanzi, la poesia e la prosa d'intervento politico, presentavano un Pasolini teorico dell'arte in Portogallo.

Miguel Serras Pereira (n.1949), il traduttore di questa opera[761], negli anni a seguire si è distinto come uno dei principali e più versatili in ambito nazionale, avendo pubblicato le versioni portoghesi di più di duecento opere di autori come Bergson, Georges Simenon Cocteau, Proust, Simone de Beauvoir, Blanchot, Kundera, Durkheim, Raymond Aron, Bourdieu, Derrida, Erving Goffman,

[760] Cf. http://www.christianvogt.com/images/works-1969-1999/earlyworks.html (ultima visualizzazione 25.04.2015). Vedere anche la biografia di Vogt in http://www.treccani.it/enciclopedia/christian-vogt/ e l'interessante saggio di Martin Gasser nella presentazione della mostra *Christian Vogt – Today I've been you* (dal 24.10.2009 al 14.02.2010) presso la Fotostiftung Schweiz (Fondazione svizzera per la fotografia).

[761] Quattro anni dopo tradurrà anche di Alberto Moravia, *La cosa e altri racconti* (*Contos eróticos*, Lisboa, D. Quixote, 1986).

Orwell, George Steiner, Fernando Savater, García Marquez, Vargas Llosa, Teilhard de Chardin, Michel Tornier, Virginia Woolf e vincendo, nel 1989, il premio di traduzione del PEN Clube[762]. Per questo ci risulta strano, e non abbiamo trovato alcuna informazione a riguardo, che lo sbaglio ortografico contenuto nel titolo portoghese - "hereje" e non "herege" come sarebbe corretto - sia passato inosservato o non sia stato difeso e giustificato come una scelta specifica del traduttore.

Libro denso e certamente importante per la riflessione e teorizzazione semiotica, la prima edizione, di 3000 esemplari, è ancora disponibile sul mercato, per cui è facile da supporre il poco successo riscosso in ambito portoghese[763]. Lo stesso non avviene, per esempio, in Brasile, dove perfino studi recenti, come quelli di Fernanda Conciani[764], ne fanno menzione e utilizzano la traduzione di Serras Pereira come riferimento bibliografico[765].

26 anni dopo *Empirismo Hereje*, Miguel Serras Pereira tornerà a tradurre Pier Paolo Pasolini. *O Cheiro da Índia*[766], pubblicato dalla editrice 90 Graus (Lisbona, 2008) esce in simultanea con la seconda traduzione di *Un'idea dell'India*[767] di Moravia, ma al contrario di questa, che ha avuto traduzione portoghese quasi simultanea alla sua edizione originale, il testo pasoliniano è conosciuto dei lettori portoghesi a quasi cinquant'anni della sua pubblicazione, a cura della Longanesi[768].

---

[762] Oltre ad essere traduttore, Miguel Serras Pereira è anche collaboratore regolari in vari giornali (*Diário de Notícias, Jornal do Fundão, Gazeta da Semana, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Expresso, Público*) e riviste (*Abril, Raiz e Utopia, A Ideia, Colóquio/Letras, Alter Ego, Revista Portuguesa de Psicanálise, Ler, Finisterra, Tabacaria*), con articoli di varia natura, dal 1970. Ha iniziato a pubblicare la propria creazione letteraria nel 1980, con il volume poetico *Inumerações*. Cf. Centro de Documentação de Autores Portugueses in http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=10487 (ultima visualizzazione 25.04.2015).

[763] Fa ancora parte del programma di master in Studi Cinematografici - corso di "Questões de Teoria do Cinema" - dell'Università Lusofona. Cf. http://www.ulusofona.pt/estudos-cinematograficos-m/questes-de-teoria-do-cinema-1-semestre-2-pt-ulht501-8740-1-0.html (ultima visualizzazione 25.04.2015).

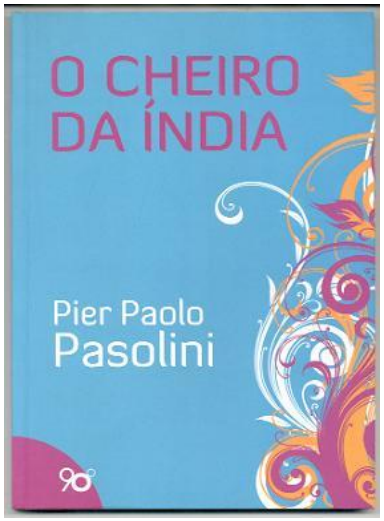
[764] Cf. F. Conciani, *Portas: uma abertura para linguagem poética no cinema*, "Eixo", 2, I, Brasilia, Instituto Federal de Brasília, 2012, pp.72-79.

[765] Nello specifico, la distinzione tra il linguaggio letterario, basato su un patrimonio comune di segni in numero finito e le possibilità infinite del linguaggio cinematografico, che Pasolini fa attraverso i concetti di lin-segni e im-segni presenti in *Empirismo Eretico*, "Il «Cinema di Poesia»".

[766] «È il 1961 quando Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante viaggiano insieme in India o meglio, come scrive Moravia, ne fanno esperienza. Un anno più tardi il viaggio diventa racconto: Moravia pubblica con Bompiani «Un'idea dell'India», Pasolini «L'odore dell'India» con Longanesi. Per lo più si tratta degli stessi luoghi, degli stessi incontri, degli stessi itinerari, eppure i due libri risultano profondamente e radicalmente differenti. (...) La consapevolezza della pietà che suscitano gli indiani in Moravia, in Pasolini diventa vero slancio compassionevole e l'aspetto che torna continuamente dell'India – pur nella constatata povertà e sporcizia, e tutto il resto – è la dolcezza, il sorriso docile e a volte rassegnato dei suoi abitanti, gli occhi ridenti. L'India stessa, anche quando inanimata, in Pasolini acquisisce caratteristiche umane. Il testo è, direi, sentimentale, nel senso che appare teneramente chiaro quanto l'autore si stia letteralmente innamorando di quello che vede e sente. E come un innamorato perdona, cerca costantemente e guarda con tenerezza l'amata, così fa l'intellettuale con il vario spettacolo umano dell'India.». C. Beretta, *Un viaggio, due Indie* – Un'idea dell'India, *di Alberto Moravia e* L'odore dell'India, *di Pier Paolo Pasolini*, "Tempo Rubato", 10 luglio 2013.

[767] Originalmente pubblicata a Milano dalla Bompiani, nel 1962, *Un'idea dell'India* ha due traduzioni portoghesi: la prima a soli due anni dalla edizione italiana, di Jorge Feio (*Uma Visão da Índia*, Lisboa, Arcádia, 1964) e la seconda dello stesso anno della tradução di Serras Pereira di *O Cheiro da Índia*, di Margarida Periquito (*Uma Ideia da Ìndia*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008).

[768] P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962.



66. Copertina della versione portoghese di *L'odore dell'India.*

> *O Cheiro da Índia*, publicado pela editora 90º, em junho de 2008, com tradução de Miguel Serras Pereira, oferece-nos a memória que Pasolini firmou dessa viagem, a qual teve como pretexto, diga-se, o convite para participar numa comemoração dedicada a Rabindranath Tagore (1861-1941), poeta indiano agraciado com o Nobel em 1913. O título aponta para um discurso impressionista e, provavelmente, pouco refletido, mas o resultado final alerta-nos contra as construções mitológicas que a Índia do Kama Sutra e do Taj Mahal continua a alimentar. A milhas de uma perspetiva romântica do que pudesse ser uma vivência quotidiana da religiosidade (Pasolini era, recorde-se, um homem com um profundo sentido da vivência religiosa), *O Cheiro da Índia* coloca-nos em ruas miseráveis e imundas povoadas por mendigos (...), cenários de desgraça e de desolação. Entre aquela miséria atroz, típica de um país parado e dramaticamente humilde, ressalta a imagem de um povo afetuoso e brando (...)
> Não deixando de ser poética, esta é uma representação que nos coloca no nervo da sobrevivência. O sorriso de quem não tem nada a perder num país com vários milhões de leprosos e mais de 80% de analfabetos é um sorriso piedoso. O cheiro que Pasolini guardou da Índia foi um cheiro cadavérico, num país imenso que, curiosamente, o poeta diz pequeno pela sua uniformizada cristalização histórica. (...)
> Meio século passado, talvez já não seja tanto assim. O complexo sistema de castas que Pasolini repudia poderá retardar uma efervescência social mais dinâmica e criativa, mas não tem impedido o desenvolvimento em várias frentes. Chegam-nos hoje sinais que talvez possam vir a desmentir aquilo que Pasolini farejou há 50 anos nas ruas de Bombaim e Nova Deli.[769]

[769] *O Cheiro da Índia*, pubblicato dall'editrice 90º, nel giugno del 2008, con la traduzione di Miguel Serras Pereira, ci offre la memoria che Pasolini ha fermato di quel viaggio, la quale ha avuto come pretesto, si dica, l'invito a partecipare alla commemorazione dedicata a Rabindranath Tagore (1861-1941), poeta indiano che ha vinto il Nobel nel 1913. Il titolo indica un discorso impressionista e, probabilmente, poco riflettuto, ma il risultato finale ci previene contro le costruzioni mitologiche che l'India del Kama Sutra e del Taj Mahal continua ad alimentare. A miglia di distanza da una prospettiva romantica di ciò che potesse essere una vivenza quotidiana della religiosità (Pasolini era, si ricordi, un uomo con un profondo senso della vivenza religiosa), *O Cheiro da Índia* ci colloca in strade miserabili ed immonde, popolate da mendicanti (...) scenari di disgrazia e desolazione. Tra quella miseria atroce, tipica di un paese fermo e drammaticamente umile, risalta l'immagine di un popolo affettuoso e blando (...) Non smettendo di essere poetica, questa è una rappresentazione che ci colloca nel nervo della sopravvivenza. Il sorriso di chi non ha nulla da perdere in un paese con vari milioni di lebbrosi e più di 80 % di analfabeti è un sorriso pietoso. L'odore che Pasolini ha conservato dell'India è un odore cadaverico, in un paese immenso che, curiosamente, il poeta chiama di piccolo, data la sua uniformata cristallizzazione storica. (...) Mezzo secolo dopo, forse non è esattamente così. Il complesso sistema di caste che Pasolini ripudia, potrà ritardare una effervescenza sociale più dinamica e creativa, ma non ha impedito lo sviluppo su diversi fronti. Ci arrivano oggi segnali che forse potranno smentire quello che Pasolini ha odorato 50 anni fa nelle strade di Bombay e Nuova Delhi.» Recensione pubblicata sul blog "Antologia do Esquecimento" il 19 ottobre 2010: http://universosdesfeitos-insonia.blogspot.it/2010/10/o-cheiro-da-india.html. Interessante anche il post di Francisco Frazão nel blog "Fábrica

II.XI Nudi sul palcoscenico

67. Fotogramma di *Salò* nel cartellone dello spettacolo teatrale *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, Lisbona, Casa da Comédia, 1981.

> Quando entrou, em 1977, na Casa da Comédia, que dirigiria durante 16 anos, foi apontado pela sua "forte personalidade" e pelo "espantoso sentido (...) da comunicação teatral e da envolvência plástica". Carlos Porto, no livro *Dez Anos de Teatro em Portugal 1974-1984*, descrevia um encenador capaz de "um dos mais inconformistas e estimulantes espetáculos do teatro português dos anos 1980", *Faztudo! Faz-Tudo!! Faz Tudo!!!*, de Pavel Kohout. E no ano seguinte, com *A Paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, de René Kalinsky, de ter rebentado "com o cerco de um público restrito para atingir outros públicos".
> O sucesso do espetáculo ter-se-á, certamente, devido "aos nus em cena, cenas sexuais a fingir ou a sério, o relacionamento do sexo com a religião", atraindo "espectadores porventura mais interessados em espetáculos de strip-tease do que em teatro". Mas *A Paixão*... mostrava também um encenador culto, do qual se relevavam "os valores plásticos, a energia (...), a entrega sem limites dos atores (...) que (...) aconteceria nos espetáculos seguintes". Nomeadamente "no mais ambicioso e mais equilibrado" de todos, *A Marquesa de Sade* (1983) - uma "encenação do excesso" que exibia as influências de La Féria, nomeadamente Ariane Mnouchkine e Shakespeare.[770]

Sombria" del 21.08.2008: http://usinesombre.blogspot.it/2008/08/enviados-especiais.html (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[770] «Quando è arrivato, nel 1977, alla Casa da Comédia, che avrebbe diretto durante 16 anni, è stato notato per la sua "forte personalità" e per il "meraviglioso senso (...) di comunicazione teatrale e del coinvolgimento plastico". Carlos Porto, nel libro *Dez Anos de Teatro em Portugal 1974-1984*, descriveva un regista capace di uno dei più nonconformisti e stimolanti spettacoli del teatro portoghese degli anni 1980", *Faztudo! Faz-Tudo!! Faz Tudo!!!*, di Pavel Kohout. E, l'anno dopo, con *A Paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, di René Kalinsky, (l'ha descritto come qualcuno che) ha distrutto "il cerchio di un pubblico ristretto per arrivare a nuovi pubblici". Il successo dello spettacolo sarà stato dovuto, certamente, "ai nudi in scena, scene sessuali per finta o vere, il rapporto del sesso con la religione", attraendo "spettatori forse più interessati in spettacoli di strip-tease che nel teatro". Ma *A Paixão* faceva anche vedere un regista colto, del quale si rivelavano "i valori plastici, l'energia (...), la consegna senza limiti degli attori (...) che (...) sarebbe successa anche negli

Filipe La Féria (n.1945), sceneggiatore e drammaturgo, è oggi noto a livello nazionale soprattutto per essere l'uomo che ha dato nuova vita al teatro leggero e musicale in Portogallo. I suoi esordi, però, sono quelli di un serio studente del Conservatorio Nazionale a Lisbona che inizia presto la sua carriera come attore, nel 1963, nella compagnia teatrale più prestigiosa del Portogallo di allora: la Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, con sede al Teatro Nazionale D. Maria II e diretta da Amélia Rey Colaço. Poco dopo, però, inizia a dedicarsi al teatro sperimentale e di avanguardia in piccoli e (diversamente, ma sempre) prestigiosi, teatri della capitale portoghese: Teatro Estúdio de Lisboa, Teatro Experimental de Cascais, Casa da Comédia e Teatro da Cornucópia. Con una borsa di studio della Fundação Calouste Gulbenkian, ha abitato a Londra, dove si è diplomato in Sceneggiatura, il che ha ampliato ulteriormente i suoi orizzonti:

> Não tive dificuldades na minha carreira de ator. Até ganhei prémios. Mas gostava mais de escrever e encenar, queria sempre mais... Daí a ansiedade de ir para Londres. Pedi uma bolsa e trabalhei ao mesmo tempo. As bolsas eram ridículas, uns tostões ao fim do mês. Fui trabalhar para os restaurantes, servi à mesa num ótimo restaurante na Kings Road. Foi uma época muito interessante: absorvi os anos 70 em plena Kings Road. Até nomes agora antológicos eu conheci! (...)
> Era o sonho. Era o ver e o querer fazer. E a partir dos anos 70 não era só a arte pela arte. Encarámos a profissão de actor, também, com um espírito político. Queríamos transformar a sociedade.[771]

Di ritorno in Portogallo, sarà per sedici anni il direttore del gruppo di teatro indipendente Casa da Comédia, un palcoscenico storico[772], dove nel 1967 La Féria aveva fatto per la prima volta il regista di una pièce teatrale[773]. Spazio iconico del teatro di ricerca in Portogallo[774], diventato nel 1975

spettacoli successivi". Tra altri, "nel più ambizioso e più equilibrato" fra tutti: *A Marquesa de Sade* (1983) - una "messa in scena dell'eccesso", che esibiva le influenze di La Féria, come per esempio Ariane Mnouchkine e Shakespeare.» in *As várias vidas de um megalómano*, "Ípsilon", 16 agosto 2013.

[771] «Non ho avuto alcuna difficoltà nella mia carriera come attore. Ho perfino vinto dei premi. Ma mi piaceva di più scrivere e mettere in scena, volevo sempre di più... Ecco perché sentivo l'ansia di partire per Londra. Ho chiesto una borsa di studio e ho lavorato allo stesso tempo. Le borse di studio erano ridicole, pochi centesimi alla fine del mese. Sono andato a lavorare in ristoranti, ho fatto il cameriere in un ottimo ristorante nella Kings Road. È stata un'epoca molto interessante: ho assorbito gli anni '70 in piena Kings Road. Ho conosciuto perfino i nomi antologici! (...) Era il sogno. Era il vedere e il volere fare. E dagli anni '70 non era soltanto l'arte per l'arte. Abbiamo visto la professione di attore anche con uno spirito politico. Volevamo trasformare la società.» A. Mota Ribeiro, *Filipe La Féria*, in "Revista Selecções do Reader's Digest", 2003, riportata in http://anabelamotaribeiro.pt/filipe-la-feria-133685 (ultima visualizzazione 25.04.2015).

[772] Cf. R. Pina Coelho, *A Casa da Comédia (1946-1975): De Fernando Amado a Bertolt Brecht* in *Sinais de Cena*, 6, Lisboa, APCT/CET, 2006, pp.121-128; Cf. anche R. Pina Coelho, *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

[773] Con la collaborazione del pittore Francisco Relógio (1926-1997), nel maggio del 1967, dal titolo *Soror Mariana, a Freira de Beja*. Partecipavano gli attori Manuela Machado, Jorge Rocha, Ana Maria, Maria Antonieta, Francisco Lorena, João Garrincha, José Montes, Miguel Pedro, Nuno Fernandes, Ricardo Morais e Tomás Manuel.

[774] La sede della Casa da Comédia era una antica carbonaia, trasformata nel 1963 dall'artista Almada Negreiros. All'inizio degli anni '80 è acquistata da Filipe la Féria, che la ingrandisce nel 1986. Dominata in una prima fase dalla figura dell'attore, drammaturgo e regista Fernando Amado (1899-1968), fondatore della compagnia teatrale nel 1963, insieme

società artistica "Grupo de Trabalhadores da Casa da Comédia" - con l'obiettivo di divulgare presso un pubblico più vasto testi preferibilmente portoghesi - verrà acquistato da La Féria che, in questo spazio, avrà l'opportunità di mettere in scena, oltre a *A Paixão Segundo Pier Paolo Pasolini* di René Kalisky, alcune piéce di autori poco noti al pubblico portoghese, come *Faztudo! Faz-Tudo!! Faz Tudo!!!* di Pavel Keoty, *A Marquesa de Sade*, di Yoko Michima, *Electra ou a queda das Máscaras* e *Savanah Bay* di Marguerite Yourcenar, *Ubu Rei* de Alfred Jerry, *Eva Péron* di Copi[775], accanto ad opere di autori nazionali quali Agustina Bessa-Luís (*A Bela Portuguesa*) e Mário Cláudio (*Noites de Anto* e *A Ilha do Oriente*). Anabela Mota Ribeiro interroga Filipe La Féria su quella fasi della sua vita:

> *Na fase da Casa da Comédia era muito arrojado. Ali se experimentava um teatro de vanguarda. Encenou por exemplo uma peça do Pasolini onde apareciam muitas pessoas nuas*. Era muito subversivo. O Pasolini não era só por aparecer gente nua; era a primeira peça que interrogava uma sociedade pós-fascista, como toda a vida Pasolini interrogou. Era uma época de afirmação e revolta. Mas não considero que seja muito distante desta.[776]

Anche il drammaturgo, attore e sceneggiatore Fernando Gomes (n.1946) ricorda quei tempi di "impegno" ideologico e artistico in un'intervista:

> O Teatro Experimental de Cascais foi uma primeira escola onde me mantive três épocas teatrais. Foi aí que conheci o La Féria, que falava do teatro com um tal empenhamento que me deixava deslumbrado a ouvi-lo. Aprendi imenso com ele quando depois fui para a Casa da Comédia.
> (...) Trabalhei com o Filipe na fase da Casa da Comédia, em que era uma linguagem muito mais experimental. Todos os espetáculos que eu fiz com ele na Casa da Comédia eram absolutamente inovadores, bonitos e com muito bom gosto. Com ele fiz *A Dama Pé de Cabra*, *A Paixão segundo Pier Paolo Pasolini* e o *Faztudo! Faz-Tudo!! Faz Tudo!!!*, um espetáculo maravilhoso passado num circo.[777]

---

a João Osório de Castro, è diventato, dalla metà degli anni 60, spazio privilegiato per il teatro sperimentale. Cf. L.F. Rebello, *Breve história do teatro português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.

[775] Testi all'epoca inediti in Portogallo, la maggior parte delle traduzioni di queste pièce presentate alla Casa da Comédia sono state curate dallo stesso Filipe La Féria.

[776] «*Nella fase della Casa da Comédia lei era molto osé. Lì sperimentava un teatro di avanguardia. Ha per esempio messo in scena una pièce su Pasolini dove comparivano molte persone nude.* Ero molto sovversivo. Pasolini era (importante) non solo perché appariva gente nuda; era la prima pièce che interrogava la società post-fascista, come durante tutta la sua vita Pasolini l'ha interrogata. Era un'epoca di affermazione e di rivolta. Ma non considero che (quella epoca) sia molto diversa da questa.» A. Mota Ribeiro, *Filipe La Féria* cit.

[777] «Il Teatro Experimental de Cascais è stata una prima scuola dove mi sono mantenuto durante tre epoche teatrali. È stato lì che ho conosciuto La Féria, che parlava del teatro con un così grande impegno, che rimanevo affascinato ad ascoltarlo. Ho imparato moltissimo da lui quando poi ho lavorato a Casa da Comédia. (...) Ho lavorato con Filipe nella fase della Casa da Comédia, in cui c'era un linguaggio molto più sperimentale. Tutti gli spettacoli che ho fatto con lui nella Casa da Comédia. erano assolutamente innovatori, belli e di molto buon gusto. Con lui ho fatto *A Dama Pé de Cabra*, *A Paixão segundo Pier Paolo Pasolini* e o *Faztudo! Faz-Tudo!! Faz Tudo!!!*, uno spettacolo meraviglioso ambientato in un circo.» Intervista a Fernando Gomes nel sito del Centro de Investigação em Artes e Comunicação dell'Universidade do Algarve, del 2011 pubblicata in
http://crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/38/anexos/manueljorgeentrevistafernandogomes.pdf
(ultima visualizzazione 25.04.2015).

Non a caso, nel decimo anniversario della rivoluzione democratica del 25 aprile del 1974, la Associação Portuguesa de Críticos de Teatro ha conferito a Filipe la Féria il premio di "Personalità dell'anno 1984".

68. *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, regia Filipe La Féria. Lisbona, Casa da Comédia, 1981.

A Paixão segundo Pier Paolo Pasolini, dell'autore belga René Kalisky, scritta nel 1977, veniva messa in scena in Portogallo praticamente in simultanea con la grande produzione itinerante iniziata in Belgio da Albert-André Lheureux, allineando il teatro nazionale, endemicamente in ritardo rispetto all'Europa, con i palcoscenici più aggiornati.

Nella versione diretta da La Féria, con il "Grupo de Trabalhadores da Casa da Comédia" nel 1980, hanno debuttato attori che poi si sarebbero rivelate figure di gran rilievo nomi delle arti performative portoghesi[778] quali Rogério Samora (n.1959) e José Wallenstein[779] (n.1959). Il cantautore Luís Cília (n.1943) - una delle voci della rivoluzione e il primo che, ancora esiliato, aveva denunciato la guerra coloniale e la mancanza di libertà in Portogallo - era il direttore musicale dello spettacolo[780].

[778] Nell'elenco si contavano anche le attrici Teresa Roby (1957-2002) e São José Lapa (n.1951), che negli anni a seguire sono diventate celebri in Portogallo.
[779] L'attore José Wallenstein, figlio degli attori Carlos Wallenstein (1926-1990) e Maria do Bom Sucesso Wallenstein (1927-2007), ha concluso il corso di formazione di attori solo nel 1985 presso la Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Oltre ad avere iniziato la sua carriera teatrale nel 1980 con *A Paixão Segundo Pier Paolo Pasolini* ha, nello stesso anno, girato il film *Francisca* di Manoel de Oliveira.
[780] Cf. *Luís Cília*, "Jornal de Notícias", 17 febbraio 1985.

69. L'attore Rogério Samora in *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini.*

Appena uscito dalla Escola Superior de Teatro e Cinema, Rogério Samora ha vinto nel 1981 il premio "Ator Revelação" per il ruolo di Giuseppe Pelosi nella produzione laferiana di *A Paixão*. In un "autoritratto", l'attore ricorda in questi termini quel periodo:

> A minha vida de ator, a que me interessa, começou no dia em que fui a uma entrevista com o La Féria. A peça, *A Paixão Segundo Pier Paolo Pasolini*, era encenada por ele e teve sete meses de lotação esgotada. Fiquei seis anos na Casa da Comédia. Lá fiz de tudo, como era usual na época. Representei, fui assistente de produção, parti paredes. O talento é um ponto minúsculo, um átomo. O resto é técnica, é dedicação, é muito, muito trabalho.
> Costumo dizer que o meu labor é roubar almas que depois devolvo.[781]

Il testo di René Kalisky (1936-1981), all'epoca inedito in Portogallo e tradotto in quella occasione dallo stesso Filipe La Féria, è una delle ultime opere teatrali di questo autore belga di lingua francese. Dal titolo originale *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*, scritta nel 1977 e pubblicata nell'anno successivo, è una ricostituzione dell'assassinio del poeta e regista italiano. Pertanto, l'autore ricrea una memoria frammentaria dell'universo pasoliniano, attraverso la rievocazione degli interpreti dei suoi film, dei personaggi della sua vita, delle sue cause e delle sue domande, in un discorso montato su simbolismi, passaggi biblici, sul nudo maschile e femminile.

Così come per Pier Paolo Pasolini, anche la scrittura teatrale di Kalisky riflette sulla necessità del mito per leggere la Storia[782], di cui fa emergere la violenza e le contraddizioni - stalinismo, nazismo e fascismo - come lo dimostrano le opere che, incompreso in Belgio, pubblica in Francia: *Trotzsky* (1969), *Skandalon* (del 1970, sulla scandalosa relazione extraconiugale del "campionissimo"

[781] «La mia vita come attore, quella che m'interessa, è iniziata il giorno in cui ho fatto una intervista con La Féria. La pièce, *A Paixão Segundo Pier Paolo Pasolini*, era messa in scena da lui e ha avuto sette mesi di tutto esaurito. Sono rimasto sei anni nella Casa da Comédia. Lì ho fatto di tutto, come era usuale all'epoca. Rappresentavo, ero assistente di produzione, ho buttato giù pareti. Il talento è un punto minuscolo, un atomo. Il resto è tecnica, è dedizione, è molto, molto lavoro. Di solito dico che il mio lavoro è rubare anime che poi restituisco.» R. Samora, *Auto- retrato*, "Única", 08 novembre 2014.

[782] Cf. S. Goriely, *Ni juif, ni grec: Kalisky, Pasolini. Deux parcours d'artistes au-delà de leur identité* in *La Transgression chrétienne des identités*, Paris, Cerf, 2012, p. 103-117.

Fausto Coppi (1919-1960) con Giulia Occhini, nell'Italia democristiana degli anni '50), *Jim le téméraire* (1972), *Le pique-nique de Claretta* (del 1973, in cui tratta di Mussolini), *Dave au bord de la mer* (1979), *Sur les ruines de Carthages* (1980)[783]. Da alcuni considerato il drammaturgo belga più innovatore del dopoguerra, in *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*, Kalisky presenta la passione di Cristo come quella dello stesso Pasolini:

> une œuvre tendue et crispée, déchiquetée, mêlant virulence, sexe et rhétorique (...) qui tend à rejoindre, par une provocation renouvelée, le Pasolini le plus agressif, devenu cette imagerie baroque et délirante, à la fois un martyr et un "Jésus du septième art"[784]

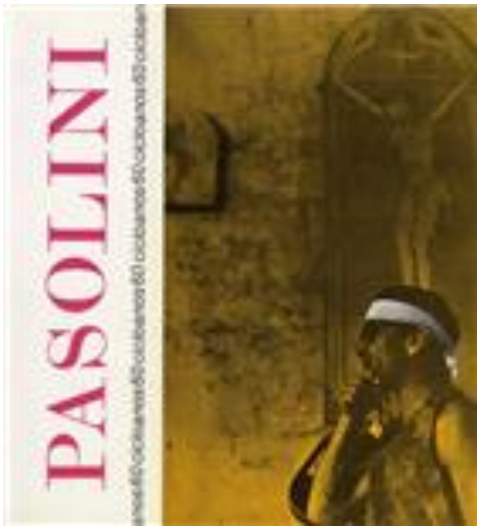
La pièce è stata presentata in prima mondiale l'11 dicembre del 1977 in Belgio, regia di Albert-André Lheureux (n.1945), riproposta posteriormente in Francia[785], Svizzera ed Italia, e, infine, in Portogallo, nell'allestimento di Filipe La Féria.

[783] Cf. S. Goriely, *Le théâtre de René Kalisky*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2008. Cf. anche A. Silvestri, *René Kalisky une poétique de la répétition*, Bruxelles, Éd. A.M.L. – Peter Lang, 2007.
[784] J. Bertrand, *La Passion de Pasolini selon Kalisky*, "Pourquoi pas?", dicembre1977.
[785] Interessante servizio di Gilbert Kahn, mandato in onda dalla televisione francese il 17 marzo 1980, in cui si intervistano l'autore, René Kalisky, e il regista Albert-André Lheureux, alternandoli con estratti della pièce *La passion selon Pier Paolo Pasolini*, riproposto al teatro Palais de Chaillot a Parigi: in http://www.ina.fr/video/I04156855 (ultima visualizzazione 25.04.2015).

II.XII Alla Gulbenkian di Lisbona, 10 anni dopo

Per segnalare il decennale della morte, la Fundação Calouste Gulbenkian ha promosso tre iniziative simultanee che presentavano altrettante sfaccettature diverse della personalità artistica di Pier Paolo Pasolini, certamente ancora poco note al pubblico portoghese piu vasto: un ciclo di cinema, con la proiezione sistematica di una parte importante della produzione pasoliniana; una pièce teatrale e una mostra di pittura e disegni.

Con il titolo "Ciclo Pasolini anos 60", nella cornice del Grande Auditorio, la Fundação Gulbenkian ha ospitato una iniziativa proposta in collaborazione con la Cinemateca Portuguesa: la proiezione (nella maggior parte dei casi, prime visioni) del cinema del regista italiano in Portogallo. Il calendario delle proiezioni, dal 2 al 24 ottobre del 1985, seguiva un ordine cronologico e si proponeva di offrire una visione d'insieme della produzione cinematografica di Pasolini, anche se circoscritta agli anni '60 - *Il Decameron* (1971), *Le mura di Sana'a* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) rimanevano fuori. L'episodio "La Terra vista dalla Luna" del film *Le streghe* (1966) rimaneva inspiegabilmente escluso.



70. Copertina del catalogo del cinematografico *Ciclo Pasolini: anos 60,*
a cura della Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona, ottobre 1985.

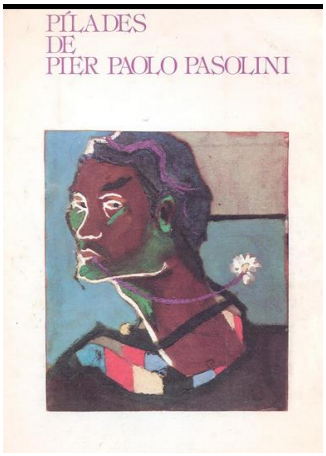
Tutto ha inizio il mercoledì 2 ottobre, con la proiezione di *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962); il giorno successivo gli episodi "La Ricotta" del film *RoGoPaG* (1963) e "La Rabbia" del film omonimo (1963), diretto insieme a Giovannino Guareschi e il documentario *Comizi d'Amore* (1964). Il venerdì, 4 ottobre, la visione del *Vangelo secondo Matteo* (1964) era preceduta della presentazione dei *Sopraluoghi in Palestina*, dello stesso anno, e il giorno successivo - festa della

Repubblica portoghese - l'episodio "Che cosa sono le nuvole" del film *Capriccio all'Italiana* (1968), *Uccellacci e Uccellini* (1966) ed *Edipo Re* (1967). Il 7 ottobre, con *Teorema (*1968), si concludeva la prima metà della programmazione, che riprendeva due settimane dopo, il martedì 22 ottobre, con l'episodio "La sequenza del fiore di carta" del film *Amore e Rabbia* (1969) e *Porcile* (1969); il giorno successivo *Medea* (1969), concludendosi tutto il 24, con *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Appunti per un'Orestiade Africana* (1970)[786].

Di questa lunga lista, come chiarisce il catalogo curato dal direttore della Cinemateca Portoguesa e uno dei maggiori esperti di cinema in Portogallo, João Bénard da Costa (1935-2009), la grande maggioranza era inedita commercialmente in Portogallo, ancora nel 1985 - e cioè, 11 anni dopo la fine della Dittatura e, almeno teoricamente, anche dopo la fine della Censura[787]. Solo *Il Vangelo* e *Medea* non erano stati proibiti ed erano stati proiettati in contemporanea con le prime internazionali. *Teorema* e *Amore e Rabbia* ("La sequenza del fiore di carta") - insieme a *Le Streghe*, non presente in questo ciclo - erano stati conosciuti dai cinefili portoghesi solo dopo la Rivoluzione.

In simultanea, nel Centro di Arte Moderna della stessa Fondazione, tra il 28 settembre e il 31 ottobre, era presentato *Pílades*[788], "spettacolo di teatro in 3 atti e con 2 intervalli di 15 in 15 minuti" - come viene specificato nel sottotitolo del programma, curato dal "Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte" (ACARTE). Nel testo di presentazione, la direttrice dell'ACARTE, Maria Madalena de Azeredo Perdigão, parla del "teatro da palavra" pasoliniano, un vero e proprio rito culturale che riunisce e accomuna autore, attori e spettatori. L'originale di Pasolini era stato tradotto dalla poetessa Luiza Neto Jorge (1939-1989) insieme a Mário Feliciano, che firmava anche la regia e partecipava come attore nella pièce.

[786] J. Bénard da Costa (introd.), *Ciclo Pasolini: anos 60*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
[787] La Constituzione della Reppubblica portoghese del 1976 ha, dopo gli anni dello Estado Novo, ristabilito la libertà di espressione ed informazione (artigo 37.º) e la libertà di stampa (artigo 38.º) - allargata poi a tutti i mezzi di comunicazione sociale - ma che, con la censura di *Salò nel 1975*, non si è dimostrata universalmente valida. Cf. L. António, *Cinema e Censura Em Portugal: 1926-1974*, Lisboa, Arcádia, 1978.
[788] M.M. de Azeredo Perdigão (pref.), *Pílades de Pier Paolo Pasolini*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, 1985.



71. Programma di sala dello spettacolo teatrale *Pílades*, regia Mario Feliciano, ACARTE / Fundação Gulbenkian, Lisbona, 28 settembre-31 ottobre 1985.

È dunque giusto ricordare Mário Feliciano (1951-1995) come l'uomo che ha introdotto il teatro di Pasolini in Portogallo. Borsista della Fundação Calouste Gulbenkian, partito per l'Italia nel 1973, dove l'anno successivo segue il corso di regia a Roma, presso l´Accademia Nazionale d´Arte Drammatica "Silvio d´Amico", tenuto dal regista teatrale Orazio Costa Giovangigli (1911-1999) considerato uno dei massimi esponenti della pedagogia teatrale europea del Novecento, presenta come prova finale l'opera teatrale scritta, nel 1936, da Federico García Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, che nel 1983 riproporrà a Lisbona, nel Teatro Nazionale Dona Maria II. Tra il 1978 e il 1979 è stato assistente di regia dell'attore e regista teatrale Luca Ronconi, recentemente scomparso (1933-2015)[789]. Reputato comunemente uno dei nomi più celebri del teatro europeo contemporaneo, maestro di generazioni di attori e artefice di memorabili spettacoli teatrali, dagli anni '60, che proprio in quegli anni fondava e dirigeva il Laboratorio di progettazione teatrale di Prato. Feliciano partecipa infatti all'allestimento, nel 1978, di *La torre* di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) al Fabbricone di Prato (17.06.1978)[790] e a quello di *Al Pappagallo Verde e La contessina Mizzi* di Arthur Schnitzler (1862-1931) al Teatro Duse di Genova (14.11.1978)[791]. Certamente anche le produzioni di *Calderón* (parte I) e *Calderón* (parte II) di Pier Paolo Pasolini al Teatro Metastasio di Prato, quello stesso anno, non avranno lasciato Feliciano indifferente.

Feliciano diventa anche il primo regista portoghese a internazionalizzare l'opera del drammaturgo portoghese António José da Silva, "o judeu", (1705-1739) mettendo in scena *Guerras*

[789] Nelle notizie portoghesi sulla morte di Ronconi, Mário Feliciano viene ovviamente citato: «O encenador Nuno Carinhas tem uma relação mais distanciada com a obra e a figura, mas isso não o impede de admitir a "imensa perda" que o teatro contemporâneo acaba de sofrer. Reconhece na sua obra uma "depuração imagética muito grande", que nunca "soterrava o texto". "O Mário Feliciano, que foi aluno do Ronconi, veio profundamente influenciado por ele. Por aquele teatro que dava a ver e a ouvir a palavra na melhor tradição do novo teatro italiano que tinha começado com o Strehler e o Piccolo."» L. Canelas, *Com Luca Ronconi o teatro era primeiro palavra*, "Público", 22 febbraio 2015.
[790] Cf. http://www.lucaronconi.it/mostraronconi_scheda.asp?num=50 (ultima visualizzazione 25.04.2015).
[791] *Ibidem.*

do Alecrim e da Manjerona (1737) alla XXXIX Esposizione internazionale d'arte di Venezia (1980), traducendo lui stesso il testo con l'aiuto di Luciana Stegagno Picchio - come ricorda Armando Nascimento Rosa[792]. Tornato in Portogallo alla fine del 1981 e, facendo tesoro del contatto con Ronconi, diventa anche lui un regista di lirica, oltre che di teatro, mettendo in scena, su incarico del Ministero della Cultura portoghese, nel 1984 al Teatro Nazionale di S. Carlos di Lisbona, l'opera in un atto di Maria de Lurdes Martins (n.1928) *As Três Máscaras*, basata sulla omonima pièce teatrale di José Régio (1901-1969), in cui Pierrot e Mefistofele disputano il cuore di Colombina (1ª versione del 1940). È stato il divulgatore di drammaturghi portoghesi, quali António Patrício (1878-1930) - *Dinis e Isabel* (del 1919, messa in scena nel 1992 nel Teatro da Trindade, Lisbona) e *D. João e a Máscara* (del 1924, messa in scena nel 1989/90 nel Teatro da Politécnica, che ha fondato a Lisbona) - e anche stranieri, ad esempio Luigi Pirandello (*Seis Personagens à Procura de um Autor*, Teatro São Luís, Lisbona, 1985) che ha anche tradotto[793].

L'elenco degli attori di *Pílades* nella Fundação Gulbenkian riuniva nomi ancora giovani del teatro portoghese post-rivoluzione che in seguito sono diventati importanti - Alexandra Lencastre, Alexandre Sousa, António Capelo (Pilade), Fernanda Neves, Fernando José Oliveira, Guilherme Filipe, João Cabral, João Grosso (Oreste), João Romão, Júlia Correia, Luísa Cruz, Manuela de Freitas, Maria Amélia Matta e lo stesso Mário Feliciano. Le scenografie erano dello scultore Carlos Amado (1936-2010), i costumi di Rosa Ramos (n.1940) e la musica di Constança Capdeville (1937-1992) - interpretada da Olga Prats, António Sousa Dias e Nuno Bastos.

> Pilade non è tanto un dramma 'dialettico' contro il potere, quanto epico-lirico sul potere. Non ne metaforizza il contrasto con l'individuo quanto ne descrive l'inarrestabile ascesa. A dispetto dell'infittirsi degli episodi, dell'accrescersi dei personaggi (ma anche questi, in Pasolini, così avverso al plot, sono segnali; per negativo, molto parlanti), Pilade è di una estrema linearità: non ha più novità strutturale (non la struttura ad eclisse, d'improvviso tronca, di Orgia: non quella a cerchi concentrici di Calderón; non quella a politico di Affabulazione), è una sorta di (rassegnata?) appendice dell'Orestiade eschilea (tradotta da Pasolini nel 1960); ma il timbro e il ritmo stesso della scrittura sono piuttosto quelli di un'aspra e pessimistica epitome: e, per di più, epitome (cioè, compendio) del già accaduto, che si contempla a ritrovo con l'amara consapevolezza che il "tempo" ci "ha lasciati indietro".[794]

Pilade è una delle sei tragedie che Pasolini scrive a partire dal 1966 e costituisce una sorta di continuazione dell'*Orestiade* di Eschilo. Oreste ritorna ad Argo, proponendo il culto di Atena, che farebbe diventare quella la città del futuro e lì trova Pilade, intellettuale chiuso in sé stesso, nella

[792] Testimonianza di Armando Nascimento Rosa, "O Teatro como Quixote da Memória", pubblicato in http://atuailha.blogspot.it/2006/07/o-teatro-como-quixote-da-memria.html (ultima visualizzazione 25.04.2015).
[793] La traduzione di *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Cosi è (se vi pare)* e *Questa sera si recita a soggetto* sono state pubblicate postume nella collana "Livrinhos de teatro" (nº 36), rivista da José Maria Vieira Mendes e Jorge Silva Melo: *Seis personagens à procura de um autor. Para cada um sua verdade. Esta noite improvisa-se*, Lisboa, Cotovia, 2009.
[794] G. Davico Bonino, *Prefazione* in *Teatro - Pier Paolo Pasolini*, 3. ed, Milano, Garzanti, 1999.

propria diversità sessuale e spirituale. I due amici rappresentano, dunque, il potere democratico-borghese e la lotta comunista. Elettra, sorella di Oreste, rappresenta, invece, la tirannia. Oreste si allea prima con Elettra per sconfiggere l'esercito di Pilade - totalitarismo nazista - e poi se ne libera, conducendo da solo la Nuova Rivoluzione, che porta un benessere generale alla città (il potere capitalista, capace di alleanze contrarie alla sua volontà, sovrasta così le democrazie liberali). Pilade ed Elettra restano alleati e sconfitti[795]. Un discorso di grande efficacia politica in un Portogallo con più motivi per festeggiare il decennale della morte di Pasolini, che il decennale della Rivoluzione dei Garofani.

La terza iniziativa della Fundação Calouste Gulbenkian per commemorare Pier Paolo Pasolini è stata la mostra di pittura e disegno ospitata nella Galeria de Exposições Temporárias del Centro de Arte Moderna, curata dall'amico friulano del poeta, il pittore Giuseppe Zigaina (1924-2015)[796] e da Achille Bonito Oliva (n.1939), che nel catalogo scrive della pasoliniana nostalgia dell'artista totale, secondo il modello rinascimentale:

72. Copertina del catalogo della mostra di pittura e disegno di Pasolini,
Centro de Arte Moderna / Fundação Gulbenkian, Lisbona, 1985

[795] Interpretazione nella linea di quanto Pasolini stesso ha pubblicato su *Paese Sera* in risposta a una critica alla prima messa in scena della tragedia, nella Cavea del Teatro Greco di Taormina, il 29 agosto 1969, regia di Giovanni Cutrufelli: Cf. *Paese Sera*, 3-4 settembre 1969, citata in W. Siti e S. De Laude (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Teatro*, Milano, A. Mondadori, 2001, p. 1160.

[796] Recentemente scomparso, il pittore Giuseppe Zigaina fa a 22 anni l'incontro con Pasolini, che si rivelerà fondamentale nella sua vita: nel 1949 realizza tredici disegni per *Dov'è la mia Patria* di Pasolini edita dall'Academiuta di Lenga Furlana di Casarsa della Delizia; nel 1957 il poeta gli dedica il poemetto "Quadri friulani" in *Le ceneri di Gramsci*. Nel 1968 collabora al film *Teorema* tre anni dopo sarà il frate santo nel *Decameron.* Dal 1984 sviluppa la sua teoria sulla morte/linguaggio di Pasolini, sulla quale pubblicherà poi ampia bibliografia: *Pasolini e la morte. Mito, alchimia e semantica del nulla lucente* (1987); *Pasolini tra enigma e profezia* (1989); *Pasolini e l'abiura* (1994); *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini* (1995); *Pasolini. Un'idea di stile: uno stilo* (1999); *Pasolini e il suo nuovo teatro, "senza anteprime né prime né repliche"* (2003); *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale* (2005).

> O carácter central da presença cultural de Pier Paolo Pasolini na história artística e cívica da Itália do segundo pós-guerra é um facto absolutamente incontestável. Como é incontestável a amplitude da sua paixão cultural e cívica, que o leva a intervir em todos os campos do saber e em todas as situações que envolvam a sua sensibilidade política. Para Pasolini não existem divisões do saber, mas sim campos preferenciais dentro dos quais intervir. A contínua ultrapassagem de fronteiras é uma necessidade operativa e não uma transgressão, a necessidade de novos processos e instrumentos expressivos que o levam da literatura para o cinema, a poesia, o ensaismo militante e, não em último lugar, as artes figurativas.
> E contudo existe um fio contínuo que une e liga todas as suas experiências: um desejo e um estilo. O desejo de ser sempre criativo e experimental, o estilo do grande maneirismo italiano e em particular do maneirismo florentino. A necessidade duma contínua experimentação nascia nele de instâncias não apenas culturais, mas também mais directamente existenciais, que o impulsionam para expressões onde não existem preconceitos ou técnicas protectoras, antes sempre o nervo nu duma sensibilidade torturada. [797]

Nello stesso anno viene pubblicata la traduzione di Isabel Saint-Aubyn[798] de *Les derniéres paroles d'un impie: Entretiens avec Jean Duflot* (Parigi, Pierre Belfond, 1981)[799], la raccolta di interviste concesse da Pier Paolo Pasolini al giornalista e scrittore Jean Duflot (n.1934)[800] realizzate tra il 1969 e la morte del poeta, comunemente considerate un testamento spirituale e politico, che evoca la sua opera e la sua vita, con riflessioni su tematiche costanti lungo il suo percorso, come la violenza e il fascismo, il conformismo, la religione cristiana. In queste pagine, Pasolini sottolinea l'idea che è anche alla base dell'omaggio multiplo - regista, drammaturgo-poeta, pittore - promosso dalla Fundação Calouste Gulbenkian e che è sottolineata dal testo di Achille Bonito Oliva; Cioè che la "sua passione culturale e civica" lo ha portato ad intervenire in tutti gli ambiti del sapere, utilizzando dunque tutti i mezzi necessari per farlo in modo efficace:

> Ho più volte ribadito che il passaggio dalla letteratura al cinema, per esempio, non è altro che un cambiamento di tecnica. Man mano, però, mi son messo a differenziare le tecniche letterarie e cinematografiche. Il linguaggio letterario usato dallo scrittore per scrivere una poesia o un

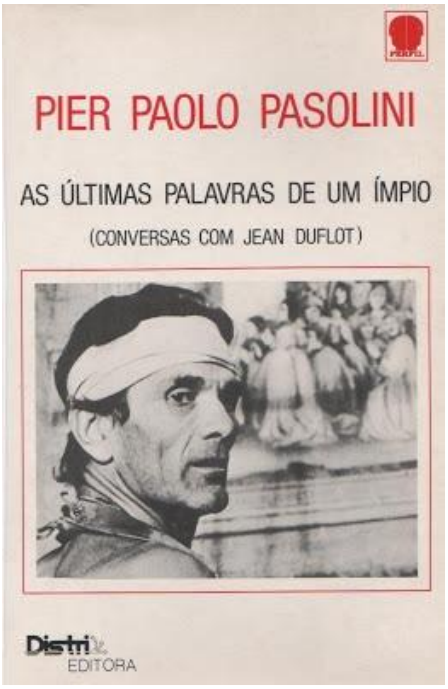
[797] «Il carattere centrale della presenza culturale di Pier Paolo Pasolini nella storia artistica e civica dell'Italia del secondo dopoguerra è un fatto assolutamente incontestabile. Com'è incontestabile l'ampiezza della sua passione culturale e civica, che lo porta ad intervenire in tutti gli ambiti del sapere e in tutte le situazioni che coinvolgano la sua sensibilità politica. Per Pasolini non esistono divisioni del sapere, ma ambiti preferenziali dentro ai quali intervenire. Il continuo superamento di frontiere è una necessità operativa e non una trasgressione, la necessità di nuovi processi e strumenti espressivi che lo portano dalla letteratura al cinema, alla poesia, al saggio militante e, non ultimo, alle arti figurative. Esiste però un filo conduttore che unisce e lega tutte le sue esperienze: un desiderio e uno stile. Il desiderio di essere sempre creativo e sperimentale, lo stile del grande manierismo italiano, in particolare del manierismo fiorentino. La necessità di una continua sperimentazione nasceva in lui da istanze non soltanto culturali, ma anche direttamente esistenziali, che lo spingevano verso espressioni dove non esistono pregiudizi o tecniche protettrici, ma sempre il nervo nudo di una sensibilità torturata.» G. Zigaina e A. Bonito Oliva, *Pinturas e Desenhos de Pier Paolo Pasolini,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro de Arte Moderna, 1985.

[798] P.P. Pasolini, *As últimas palavras de um ímpio, conversas com Jean Duflot*, Lisboa, Distri Editora, 1985.

[799] Pubblicata in Italia con il titolo *Il sogno del centauro - Incontro con Jean Duflot (1969-1975)* e prefazione di Gian Carlo Ferretti (Roma, Editori Riuniti, 1983).

[800] Collaboratore in Francia, Algeria e Italia dei periodici *Communità*, *l'Espresso*, *Jeune Afrique*, *Révolution Africaine*, *Politique hebdo*, *Temps Modernes* tra altri, oltre alle interviste con Pasolini e a quelle con Moravia - *Entretiens avec Alberto Moravia* (Parigi, Belfond, 1970) - ha pubblicato una vasta opera, di cui recentemente *Pier Paolo Pasolini mort ou vif* (La Bauche, Éd. À plus d'un titre, 2013).

romanzo, o un saggio, costituisce un sistema simbolico convenzionale: per di più, ogni linguaggio scritto o parlato è definito da una serie di limiti storici, geopolitici o, se preferisce, nazionali (regionali)... Il cinema, invece, è un sistema di segni non simbolici, di segni viventi, di segni-oggetti... Il linguaggio cinematografico non esprime quindi la realtà attraverso una serie di simboli linguistici, ma per mezzo della realtà stessa. Non è un linguaggio nazionale o regionale, bensì trans-nazionale... (...)[801]

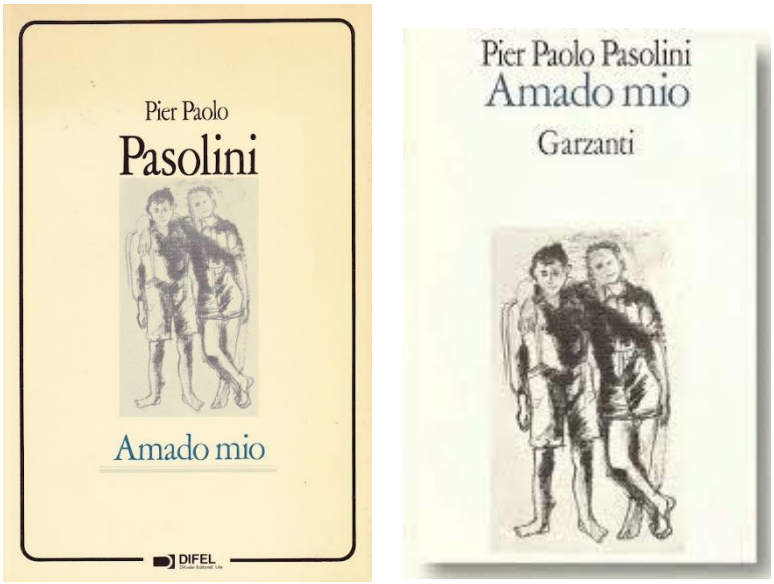


73. Copertina della versione portoghese di *As últimas palavras de um ímpio, conversas com Jean Duflot*.

[801] *Il sogno del centauro - Incontro con Jean Duflot*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

II.XIII Jorge Silva Melo, Artistas Unidos e Cotovia

> É o aniversário de uma semana dilacerante. Faz agora um ano que estive quase a executar o gesto que a minha imaginação inconscientemente reproduz, quando me ponho a pensar no meu pecado: o gesto da minha mão que se ergue armada contra mim. Vejo-me estendido na cama, com a cara voltada para a parede… De vez em quando recobrava os sentidos, saía do meu estupor, uma espécie de paralisia que me fazia sentir afastado da minha existência. O Nisiuti tinha-me contado a sua confissão, na rua, em frente ao portão entreaberto. Foi o momento mais angustiante da minha vida.[802]



74. Copertine delle edizioni portoghese e italiana di *Amado mio*.

Nell'anno che segue alle commemorazioni del decennale della morte di Pier Paolo Pasolini promosse dalla Fundação Calouste Gulbenkian, è vivo dunque in Portogallo come non mai l'interesse per l'autore italiano e viene pubblicato *Amado Mio, precedido de Actos Impuros* nella traduzione di Jorge Silva Melo (n.1948). A solo quattro anni dalla sua pubblicazione postuma in Italia (*Amado mio, preceduto da Atti impuri*, Milano, Garzanti, 1982[803]), e con una copertina molto simile a quella scelta dalla Garzanti - con nel riquadro centrale, un disegno autografo di Pasolini che raffigura due ragazzi abbracciati, scalzi e in tenuta estiva - il Portogallo potrà leggere i due racconti autobiografici giovanili del poeta, scritti nel periodo di Casarsa della Delizia e fino a poco prima inediti, che esprimono le difficoltà dell'autore con la propria omosessualità.

Dopo il Pasolini esteta e polittico, infine il Pasolini omosessuale, un tema per la prima volta affrontato in un paese in cui la tematica era ancora un tabù sociale e culturale. Le storie del giovane studente bolognese, improvvisato professore durante la seconda guerra mondiale nella campagna

[802] Inizio della traduzione di *Amado Mio, precedido de Actos Impuros*, Lisbona, Difel, 1986.
[803] Nella collezione "Le mosche bianche", con uno scritto di Attilio Bertolucci (1911-2000).

friulana, che s'innamora di uno dei suoi studenti appena entrato nell'adolescenza (*Atti impuri*) e l'amore del giovane uomo Desiderio per un ragazzo contadino, con cui, dopo giochi, sagre e balli, finisce al cinema a vedere *Gilda*, in cui Rita Hayworth canta *Amado Mio*, nell'immediato dopoguerra, sono racconti delicati di un tema nuovo che il Portogallo democratico doveva affrontare, dopo i primi casi pubblici di morte per AIDS - tra questi, quello del cantante pop António Variações, dalla breve ma folgorante carriera.

Traduttore di Carlo Goldoni[804], Luigi Pirandello[805], Oscar Wilde[806], Bertolt Brecht[807], Georg Büchner, Lovecraft, Michelangelo Antonioni[808], Heiner Müller e Harold Pinter, Jorge Silva Melo ha dedicato la maggior parte della sua vita al teatro. Dopo aver frequentato la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona - dove ha fatto la sua prima esperienza nel teatro accademico - è stato borsista della Fondazione Gulbenkian nella London Film School, avendo successivamente studiato teatro a Berlino e nella capitale lombarda, presso Giorgio Strehler (1921-1997), fondatore del Piccolo Teatro di Milano. Dopo aver lasciato nel 1979 il gruppo di teatro Cornucópia - che aveva fondato nel 1973 con Luís Miguel Cintra - creerà una nuova compagnia teatrale, Artistas Unidos, nel 1995, che tutt'ora dirige e che negli anni è stata un importante spazio di diffusione della cultura pasoliniana.

Dopo questa prima esperienza pasoliniana, lo vedremo impegnato, tra i mesi di febbraio e aprile del 2006, insieme a Sylvie Rocha, Sofia Correia, José Airosa e Pedro Marques degli Artistas Unidos, nella lettura drammatizzata delle traduzioni di Maria Jorge Figueiredo e Carlos Garcia delle poesie di Pier Paolo Pasolini in uno spettacolo dal titolo "As Cinzas de Pasolini" (Le ceneri di Pasolini) - in immediata assonanza con la raccolta pubblicata da Garzanti nel 1957, *Le ceneri di Gramsci*, *Poemetti*, e con la poesia scritta alla vista della tomba del filosofo comunista italiano nel cimitero acattolico di Roma. La lettura è itinerante, e viene portata nella città di Viseu (Livraria da Praça, 11.02.2006), Coimbra (TAGV, 16.02.2006), Vila Nova de Famalicão (Casa das Artes, 18.02.2006), Porto (Rivoli Teatro Municipal, 10.03.2006) e, infine, arrivando a Lisbona (Culturgest, 02.04.2006). Nella locandina dello spettacolo, la seguente introduzione:

> "...não se poderá negar que uma determinada forma de sentir qualquer coisa se repete, idêntica, na leitura de alguns dos meus versos e em algumas das minhas filmagens", escrevia Pasolini. E que significam, neste seu permanente envio à poesia, as falas das suas personagens nas tragédias que em verso escreveu? Poderíamos dizer que o teatro de Pasolini nasce no momento em que personagens diferentes se apoderam da sua língua."Nessa altura só conseguia escrever versos atribuídos a personagens", diz.

[804] C. Goldoni, *A estalajadeira*, Lisbona, Editorial Estampa, 1973 - successivamente incluso in *Peças Escolhidas de Carlo Goldoni*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, di cui firma anche la prefazione.
[805] L. Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor; Para cada um sua verdade; Esta noite improvisa-se*, Lisboa, Cotovia, 2009.
[806] O. Wilde, *O fantasma dos Canterville*, Lisboa, Estampa, 1973.
[807] B. Brecht, *Teatro*, Lisboa, Cotovia, 2003.
[808] M. Antonioni, *O perigoso fio das coisas* (*Quel bowling sul Tevere*), Lisboa, Difel, 1986.

> Na altura em que, um pouco por todo o lado, o Teatro da Palavra de Pier Paolo Pasolini volta a ocupar os palcos, é tempo de ver como essa palavra nasceu e viria a informar a sua poesia, a que ele próprio diz não ver razão para apor a palavra fim.[809]

La lettura della poesia di Pasolini sorge, dunque, nel progetto culturale di Artistas Unidos[810], in diretto rapporto con questo "teatro di parola" - e cioè, quello teorizzato nel "Manifesto per un nuovo teatro", pubblicato su *Nuovi Argomenti* nel gennaio-marzo del 1968[811] - e la declamazione itinerante di "As cinzas de Pasolini" va in parallelo con la riposizione in scena di *Orgia*, proposta dalla stessa compagnia teatrale. Sylvie Rocha (nel ruolo originalmente interpretato da Laura Betti[812]), José Airosa e Sofia Correia danno voce a questa tragedia in versi sviluppata in sei brevi episodi, nel periodo di Pasqua, nella camera da letto di unna coppia della ricca borghesia cittadina, che si appresta ad avviare un rapporto di estremo sadomasochismo. Dopo il suicidio della Donna, l'Uomo ripropone lo stesso atto a una prostituta, ma rimasto solo e tramutato in donna, si impicca dopo il monologo finale.[813]

> A obra de Pasolini (1922-75) reflecte as inquietações presentes em toda a carreira do cineasta. É uma tragédia contemporânea sobre a diversidade, impulsos obscuros e violentos que movem o ser humano em busca de ruptura por liberdade diante da "escravidão" de sentimentos imposta pelas sociedades.

---

[809] «'non si potrà negare che un certo modo di sentire qualcosa si ripete, identica, nella lettura di alcuni dei miei versi e in alcuni dei miei film', ha scritto Pasolini. E cosa significano, in questo suo permanete rinvio alla poesia, le frasi dei suoi personaggi nelle tragedie che ha scritto in versi? Potremmo dire che il teatro di Pasolini nasce nel momento in cui personaggi diversi si appropriano del suo linguaggio. 'In quella epoca riuscivo soltanto a scrivere poesie attribuite a personaggi', dice. Nell'epoca in cui, un po' dappertutto, il Teatro di Parola di Pier Paolo Pasolini torna ad occupare i palcoscenici, è tempo di vedere come questa parola è nata e come avrebbe informato la sua poesia, a cui lui stesso dice di non vedere motivo da aggiungere la parola fine.» in http://www.artistasunidos.pt/arquivo/leituras/572-as-cinzas-de-pasolini (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[810] In http://www.artistasunidos.pt/contactos/38-pecas/depois-do-teatro-taborda/463-orgia-de-pier-paolo-pasolini (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[811] "Manifesto per un nuovo teatro" di Pier Paolo Pasolini in *Nuovi argomenti*, n.s., 9, gennaio-marzo 1968, articolo 43: «Riepilogando dunque: il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un nuovo tipo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale. La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporsi, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola, (ipocrita il primo, irrazionale il secondo). Il teatro di Parola ricerca il suo "spazio teatrale" non nell'ambiente ma nella testa. Tecnicamente tale "spazio teatrale" sarà frontale; testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica. Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico. Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale".»

[812] Prima produzione: novembre 1968, Teatro Stabile di Torino nello spazio Deposito d'Arte Presente di Torino e diretta da Pasolini stesso. Laura Betti nel ruolo della Donna e Luigi Mezzanotte, nel ruolo dell'Uomo.

[813] Rappresentazioni: Teatro Viriato (Viseu) il 10 e 11 febbraio, TAGV (Coimbra) il 15 e 16 febbraio, Casa das Artes (Famalicão) il 17 e 18 de febbraio, Teatro Municipal (Bragança) il 3 marzo, Rivoli Teatro Municipal (Porto) dall'8 al 18 marzo, Teatro Municipal (Guarda) il 23 marzo, Teatro Virgínia (Torres Novas) l'8 aprile e Culturgest (Lisbona) il 29, 30 e 31 marzo, l'1, 3, 4, 5, 6 aprile 2006.

> Não é uma história pornográfica ou erotizada, Orgia pertence ao terreno das ideias. É um teatro de palavras conjugadas pela carne.[814]

75. Cartellone dello spettacolo teatrale *Orgia*, regia Pedro Marques, compagnia teatrale "Artistas Unidos".

Anche se, come si avverte nel programma di sala, non si tratta di una "storia pornografica o erotizzata", la nudità integrale - maschile e femminile - e la violenza fisica e psicologica combattono mano a mano con il fiume di parole e di concetti con cui Pasolini vuole mettere in discussione la diversità. È giustamente questo aspetto che il direttore artistico del teatro Viriato di Viseu mette in evidenza in occasione della prima[815]. La pièce crea scalpore dovunque viene rappresentata[816] e sono messe in evidenza alcune scelte della regia, della scenografia e della prestazione degli attori:

> Num espaço cénico muito simples (de Rita Lopes Alves e composto apenas por uma cama), Pedro Marques assina uma encenação limpa, centrada sobretudo no trabalho do ator. E neste campo, há muito a dizer. Sylvie Rocha é uma 'ela' extremamente competente e plena de sensualidade. Mesmo imóvel, o corpo da atriz parece uma bomba de energia prestes a explodir. Já com José Airosa dá-se precisamente o inverso: o ator parece morto da cabeça para baixo, e nem mesmo ao lembrar o prazer que tem ao violar alguém, a personagem ganha vida. A própria forma como diz o texto, fria e despersonalizada, torna monótono o tom geral da sua elocução. Na pele de uma jovem prostituta que o protagonista masculino apanha na rua, por acaso, Sofia Correia completa o elenco desta 'Orgia', que tem a duração de duas horas.[817]

[814] Dal programma di sala: «L'opera di Pasolini (1922-75) riflette le inquietudini presenti in tutta la carriera del regista. È una tragedia contemporanea sulla diversità, gli impulsi oscuri e violenti che muovono l'essere umano in cerca di rottura di libertà davanti alla "schiavitù" di sentimenti imposta dalle società. Non è una storia pornografica o erotizzata. *Orgia* appartiene al territorio delle idee. Un teatro di parole coniugate dalla carne.»

[815] Cf. M. Albuquerque, *Artistas Unidos estreiam Pasolini no Teatro Viriato*, "Público", 6 gennaio 2006.

[816] Cf. *Uma* Orgia *de emoções segundo Pasolini anda a circular pelo País,* "Diário de Notícias", 14 febbraio 2006.

[817] «In uno spazio scenico molto semplice (di Rita Lopes Alves e composto solo da un letto), Pedro Marques firma una regia pulita, incentrata soprattutto sul lavoro dell'attore. E su questo aspetto c'è molto da dire. Sylvie Rocha è una 'lei' estremamente competente e piena di sensualità. Anche immobile, il corpo dell'attrice sembra una bomba di energia pronta ad esplodere. Con José Airosa succede l'esatto opposto: l'attore sembra morto, con la testa all'ingiù, e neanche nel ricordare il piacere di stuprare qualcuno il personaggio diventa vivo. La stessa forma come dice il testo, fredda e spersonalizzata, fa diventare monotono il tono generale della sua allocuzione. Nella pelle di una giovane prostituta che il protagonista maschile prende per strada, per caso, Sofia Correia completa l'elenco di questa *Orgia*, che ha la durata di due ore.» in Orgia *de Pasolini para espantar o burguês*, "Correio da Manhã", 4 aprile 2006.

76. Fotografie di scena di *Orgia*, regia di Pedro Marques.

Il regista Pedro Marques (n.1979) lavorava presso la compagnia di teatro Cornucópia, quando lì si è prodotta *Afabulação*, nel 1999, e da quel momento l'opera di Pasolini è diventata un importante punto di riferimento, come si legge sul *Diário de Notícias*:

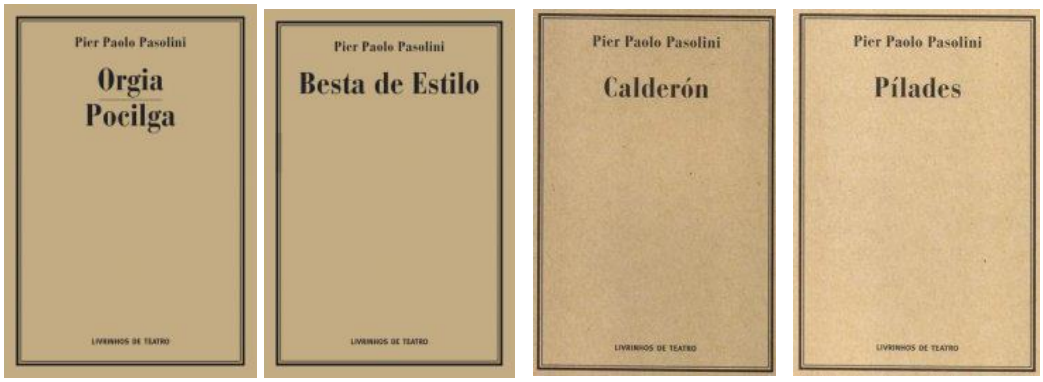
> Descobriu, fascinado, o dramaturgo que conhecia como cineasta e partiu, seduzido, para a sua obra, de "alto nível poético e político". "É isso o que mais me interessa nos textos, ligado à relação entre o privado e o público", acentua. Em causa, para si, estão "as relações de poder, violentas. E o desejo, os nossos desejos castrados e não assumidos". Esta peça reflecte "uma orgia de sentimentos e de emoções", questiona "o que se deseja e o que se aceita e a incapacidade de realizar o desejo para aceitar o que é imposto", a seu ver. Vê ainda "a questão do autoconhecimento e do Édipo" e ligações com *Teorema*, filme e livro.[818]

Il testo di *Orgia*, insieme a *Pocilga* (*Porcile*), viene pubblicato nella stessa occasione[819], all'interno della collana "Livrinhos de Teatro"[820]. Si tratta di una collaborazione tra la Artistas Unidos e Livros Cotovia, una delle poche case editrici in Portogallo che pubblica regolarmente testi drammatici, portoghesi ed in traduzione e con cui la compagnia teatrale pubblica anche periodicamente la sua rivista.

[818] «Ha scoperto, affascinato, il drammaturgo che conosceva come regista, ed è partito, sedotto, verso la sua opera di "alto livello poetico e politico". "È ciò che più mi interessa nei testi, associato al rapporto tra il privato e il pubblico", sottolinea. In causa, secondo lui, ci sono "i rapporti di potere, violenti. E il desiderio, i nostri desideri castrati e non dichiarati". Questa opera riflette "una orgia di sentimenti e di emozioni" e si domanda "su cosa si desidera e su cosa si accetta e su l'incapacità di realizzare il desiderio per accettare ciò che è imposto", nella sua opinione. Trova ancora "la questione dell'auto-conoscenza e di Edipo" e un legame con *Teorema*, film e libro.» Cf. *Uma* Orgia *de emoções* cit.

[819] Traduzione e pubblicazione nell'ambito dell'Atelier Européen de la Traduction / Scène Nationale d'Orléans finanziato dalla Commissione Europea, Programma Cultura 2000.

[820] La collana "Livrinhos de teatro", di piccolo formato e dalla grafica semplice e immediatamente identificabile, è arrivata al nº 93 con l'opera de Edward Albee: *A Cabra, Casamento em Jogo.*



77. Titoli pasoliniani pubblicati all'interno della collana "Livrinhos de Teatro" (Artistas Unidos e Livros Cotovia) tra il 2006-2007: *Orgia / Pocilga, Besta de Estilo, Calderón e Pílades.*

Tra il 2006 e il 2007, e ancora sulla scia del trentennale della morte del poeta, usciranno nella stessa collana altri tre titoli pasoliniani: *Besta de estilo* (traduzione di Clara Rowland), *Pílades*, tradotta nel 1985 da Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge, con cui era stato rivelato per la prima volta in Portogallo il teatro di Pasolini e, infine, la parabola sull'impossibilità di evasione della propria condizione sociale *Calderón* - sempre tradotta da Feliciano, con António Barahona, portata sulle scene del teatro Ginásio nel 1986, nella versione rivista da Jorge Silva Melo.

Nel XVI numero della rivista degli Artistas Unidos era anche contenuto un dossier su Pier Paolo Pasolini, che includeva gli articoli: "Autobiografia", "Elementos para uma biografia" della traduttrice francese di Pasolini Anna Rocchi Pullberg, "A noção da idade é como um raio" di Nico Naldini, "Na linha do fogo - sinais de vida e de morte em Pasolini" conversazione di Peter Kammerer e Giuseppe Zigaina, "O teatro de Pier Paolo Pasolini: as tragédias (1965-1966)" del giornalista bolognese Stefano Casi, "Orgia" della cattedratica di Letteratura Teatrale Italiana della Università La Sapienza Franca Angelini, "Teatro da palavra, oralidade e canibalismo" di Florence de Mèredieu, professoressa di Filosofia dell'Arte e di Estetica dell'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, "Um teatro democrático e não para as massas", dibattito con Pasolini nel teatro Gobetti, a proposito di Orgia, il 29 novembre 1968 a Torino, "Tive sempre a certeza de que se tornaria um clássico" del regista Luca Ronconi, "O corpo do texto" del regista ed attore francese Stanislas Nordey, "Pasolini não pode ser enfrentado apenas intelectualmente" del regista ed attore italiano Antonio Latella e infine una rassegna storica del teatro di Pier Paolo Pasolini in Portogallo.

II.XIV Luís Miguel Cintra e il Teatro da Cornucópia

Luís Miguel Cintra (n.1949), a cui José Tolentino Mendonça dedica significativamente la poesia "Retrato de Pasolini em Nova Iorque", nel suo libro *Estação Central* (2012) - amico personale del poeta e presenza costante in svariati progetti culturali del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura diretto da Tolentino - è uno dei più noti attori e registi dell'attualità portoghese[821]. Fondatore con Jorge Silva Melo della compagnia di teatro Cornucópia[822], attore feticcio del più internazionale dei registi portoghesi, Manoel de Oliveira (1908-2015)[823], personalità della cultura pluripremiata - ha vinto i premi della Casa da Imprensa nel 1995 e nel 1997 per le migliori interpretazioni rispettivamente nel cinema e nel teatro, il Globo de Ouro nel 1999 come personalità dell'anno del teatro ed è stato decorato Grande Ufficiale dell'Ordine Militare di Sant'Iago da Espada il 9 giugno 1998.

È figlio del filologo Lindley Cintra e laureato lui stesso in Filologia Romanza, sin dalle prime esperienze teatrali, quando nel 1968 frequentava il Grupo de Teatro della Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ha rivelato la sua particolare sensibilità[824] per quello che Pasolini ha definito come "Teatro di Parola".

---

[821] Interpreterà, tra l'altro, il ruolo del protagonista, Johny Wolf, in *O Estado do Bosque*, secondo esperimento teatrale di Tolentino Mendonça, in scena nel febbraio del 2013 al Teatro do Bairro Alto a Lisbona. Sulla pièce scriverà: «A peça, com a sua aparência de jogo filosófico é também um projeto pedagógico como as cartas de Pasolini que lemos. É a própria maneira de encarar e praticar a escrita dramática, que o diz. Trata-se de um elaborado sistema de metáforas e um jogo de palavras e conceitos. Tal qual como toda a poesia» : La pièce, con la sua apparenza di gioco filosofico, è anche un progetto pedagogico come le lettere di Pasolini che leggeremo. È lo stesso modo di affrontare e praticare la scrittura drammatica che lo dice. Si tratta di un elaborato sistema di metafore e un gioco di parole e concetti. Esattamente come tutta la poesia. L.M. Cintra, dal programma di sala.

[822] Notevolissima l'attività della compagnia teatrale portoghese "Teatro da Cornucópia", fondata nel 1973. Nel suo repertorio, accanto a Tolentino Mendonça, pièce teatrali di Sofocle, Plauto, Seneca, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Shakespeare, Corneille, Marivaux, Beaumarchais, Hölderlin, Schiller, Strindberg, Ibsen, Tchekov, Gorki, Ostróvski, Pirandello, Brecht, Catherine Dasté, Franz-Xaver Kroetz, Michel Deutsch, Odon Von Horváth, Georg Büchner, Karl Valentin, Dario Fo, Jean Paul Wenzel, Claudine Fiévet, Heiner Müller, Botho Strauss, William Wycherley, Edward Bond, Lorca, Igor Stravinsky, William Walton, Hans Werner Henze, Samuel Beckett, Joe Orton, Georg Buchner, Peter Handke, Georges Courteline, Genet, Jean-Claude Biette, Gertrude Stein, Lars Norén, Ferenc Molnár, Stig Dagerman, Heinrich von Kleist, Pasolini, R.W. Fassbinder, Christian Dietrich Grabbe, Jakob Lenz, Gil Vicente, Luís de Camões, Francisco de Holanda, António José da Silva, Almeida Garrett, Raul Brandão, Fiama H.P. Brandão, Eduarda Dionísio, Sophia de Mello Breyner Andresen, Manuel de Figueiredo, José Meireles e Ruy Belo.

[823] Con Oliveira ha girato *Le Soulier de Satin* (1985), *Mon Cas* (1987), *Os Canibais* (1988), *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *A Divina Comédia* (1991), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994), *O Convento* (1995), *Inquietude* (1998), *A Carta* (1999), *Palavra e Utopia* (2000), *O Princípio da Incerteza* (2002), *Um Filme Falado* (2003), *O Quinto Império - Ontem Como Hoje* (2004), *Espelho Mágico* (2005), *Cristóvão Colombo - o enigma* (2007), *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) e *O Gebo e a Sombra* (2012).

[824] Dopo aver frequentato, tra 1970 e 1972, l'Acting Tecnhical Course della Bristol Old Vic Theatre School, si dedica anche alla critica teatrale - nella rivista *O Tempo e o Modo* - dirige la collana di teatro della Seara Nova e della Ulmeiro, insegna al Conservatorio Nazionale e come diseur di poesia registra alcuni dei grandi autori portoghesi: Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner, Ruy Belo, Luís de Camões, Antero de Quental e un sermone di Padre António Vieira (che interpreterà al cinema, con regia di Oliveira).

In Italia ha partecipato, nell'ambito della Biennale di Venezia del 1984 e su invito di Franco Quadri (1936-2011), al 32º Festival internazionale del teatro, come regista della pièce di Heiner Muller (1929-1995), *A Missão: recordacões da uma revolução*[825]. Nel 1991, è invitato a guidare il master internazionale L'École des Maîtres, ideata e diretta da Quadri fino alla sua scomparsa, che offre ai giovani attori professionisti europei la possibilità di lavorare con i più importanti registi della scena contemporanea[826]. Ne ha scritto Claudio Longhi nel suo saggio sull'École des Maîtres pubblicato sulla *Acting Archives Review*:

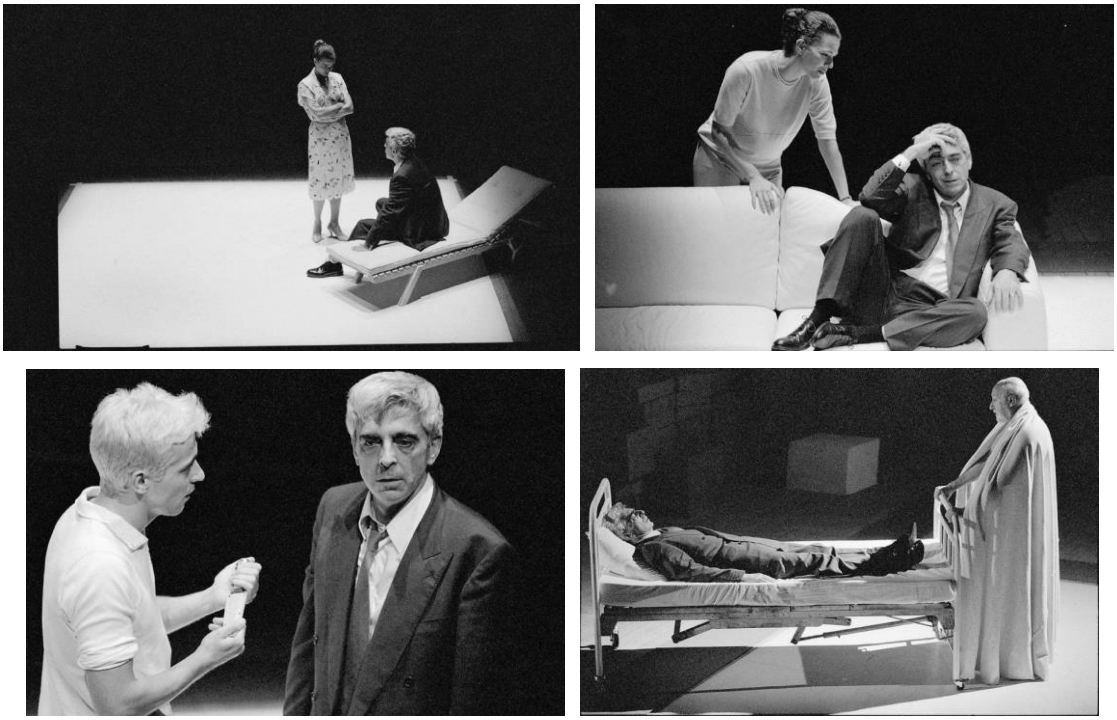
> La scelta (di Quadri, nel 1991) cade sull'attore e regista portoghese Luís Miguel Cintra, fondatore nel 1973, insieme a Jorge Silva Melo, del Teatro da Cornucópia. Classe 1949, dunque quarantaduenne, di poco più giovane di Delcuvellerie (1946) e Vasil´ev (1942) e quindi parte organica di quella «schiera dei "maestri coetanei" di una generazione che anche in Portogallo ha lottato per un nuovo teatro», Cintra, protagonista per l'appunto del rinascimento teatrale portoghese dei primi anni Settanta, successivo alla rivoluzione dei garofani e al crollo del regime salazarista, è poco noto al pubblico italiano, ma gode della stima e della fiducia di Quadri che già nell'ottobre del 1984, in qualità di Direttore della Biennale Teatro, aveva voluto ospitare ai Cantieri Navali il suo spettacolo *A missão: Recordações de uma Revolução da Heiner Müller*. (...)
> Il titolo del seminario udinese è, in effetti, *Pratiche esemplari: uno spettacolo e la sua costruzione*. Il programma udinese è effettivamente incentrato sulla tecnica dell'insegnamento per via di pratica esemplificazione. Nei giorni compresi tra venerdì 6 dicembre e domenica 8 dicembre a Udine viene proiettato il film *Le soulier de satin* dall'omonimo dramma di Claudel, diretto da Manoel de Oliveira e interpretato da Cintra, così come viene proposta una replica dello spettacolo del Teatro da Cornucópia *Comédia de Rubena* di Gil Vicente, un classico bilingue del teatro portoghese rinascimentale, scritto parte in castigliano e parte in portoghese, diretto e interpretato sempre da Cintra in un'edizione dissacrante in bilico tra restauro filologico e reinvenzione originale affidata, alla lettera, al gioco creativo degli attori fatto di «divertimento, ironia, identificazione e fatica»; in margine a questi due 'esempi', il maestro tiene poi alla propria 'classe' delle lezioni/glosse intorno alla storia e alle caratteristiche del teatro portoghese (moderno e contemporaneo) e intorno al suo liberissimo modo di lavorare con gli attori nella messa in scena di un copione.[827]

A Cintra, una "figura del regista come mediatore del confronto tra l'oggi e una tradizione che trova espressione nella drammaturgia del passato – sia che essa assuma la maschera enigmatica del classico, sia che, più problematicamente, essa si incarni in una contemporaneità inquieta alla Pasolini, preoccupata di definire i suoi debiti nei confronti di ciò che la ha preceduta"[828] è dunque affidata una

[825] Che riproporrà anni più tardi, con nuova regia, a Lisbona, Teatro do Bairro Alto, con la prima il 16 gennaio 1992. Cf. http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EElVkpukklRBJXzHFr.shtml (ultima visualizzazione 25.05.2015).
[826] Oltre a Luís Miguel Cintra, sono stati invitati i maestri Luca Ronconi, Jerzy Grotowski, Anatolij Vasil'ev, Jacques Lassalle, Jacques Delcuvellerie, Yannis Kokkos, Lev Dodin, Peter Stein, Alfredo Arias, Dario Fo, Matthias Langhoff, Eimuntas Nekrosius, Massimo Castri, Jean-Louis Martinelli, Giancarlo Cobelli, Denis Marleau, Jan Fabre, Carlo Cecchi, Rodrigo Garcia, Pippo Delbono, Antonio Latella, Enrique Diaz, Arthur Nauzyciel, Matthew Lenton, Rafael Spregelburd, Constanza Macras.
[827] Cf. C. Longhi, *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri (à la manière de Jarry)* in "Acting Archives Review", 7, IV, maggio 2014.
[828] *Ibidem.*

edizione teorica (il corso all'Università di Udine nel '91) in linea con il pensiero fondatore dell'École[829]. Otto anni dopo l'esperienza udinese, Luís Miguel Cintra entra nell'universo pasoliniano, portando *Afabulação* sul palcoscenico del teatro do Bairro Alto.

Dopo aver confessato che, fin da piccolo, ha bisogno delle vite esemplari dei santi - vite politiche, rivolte agli altri e a Dio - che lasciano nell'uomo comune la voglia di conoscere ancora, Cintra dichiara di aver aggiunto alla sua personale agiografia la vita di San Pier Paolo. Regista di *Afabulação,* prodotto a Lisbona dalla compagnia di teatro Cornucópia - con la prima il 4 novembre 1999, seguita da 34 rappresentazioni - l'attore portoghese condivide il palcoscenico con José Manuel Mendes (l'ombra di Sofocle), Rita Loureiro (la madre), António Pedro Cerdeira (il figlio), Rita Durão (la ragazza), Glicínia Quartin (nigromante) e Luís Lucas (prete, commissario, medico e ferroviere).



78. Luís Miguel Cintra, regista e protagonista di *Afabulação*,
Lisbona, Compagnia teatrale Cornucópia, novembre 1999.

[829] Più tardi Cintra esprimerà il proprio scetticismo riguardo al futuro dell'École: «Nel Convegno del 2011 c'è spazio per la scettica presa di posizione di Miguel Cintra, che a vent'anni dal suo primo intervento all'École – allineandosi all'affilata risposta di Jeanne Moreau: «eu não dou conselhos a ninguém, cada um tem de escolher o que quer ser», regalata dalla straordinaria comédienne a un giornalista in cerca di consigli da dispensare a giovani aspiranti attori – arriva a mettere in discussione la possibilità stessa di esistenza di una scuola per artisti, così come per le lucide considerazioni di Rui Pina Coelho, volte a chiarire il complesso sistema di relazioni che il progetto di costruzione di un teatro europeo non può non intrecciare con il fenomeno della globalizzazione dilagante (problema complicato dal fatto che le tradizioni teatrali sono per lo più di portata locale) o della crisi dell'identità europea in atto (culturale prima ancora che economica) e al tempo stesso indirizzate a tracciare un catalogo delle diverse possibili identità dell'insegnante: l'Artista, il Maestro, il Guru, l'Avo, la Star, il Residente, il Riluttante, il Partner, l'Assente e, naturalmente, la sua variante 'collettiva': l'équipe dei Maestri.» *Ibidem.*

> AFABULAÇÃO fala sobretudo de conhecer, ou seja, tocar, ver e sentir sem dominar. Cria horror ao poder. Pensa com leis poéticas, felizmente inúteis. Põe outra vez em cena o Édipo antigo mas no lugar da Esfinge põe diante dele a própria vida, em vez de um enigma um mistério. O próprio futuro. Foi para falarmos desta generosidade fundamental ou desta humildade (ser pequeno diante do Homem, filho de Deus) que quis pôr em cena este texto. Porque é difícil para "uma sociedade num péssimo momento da sua história". E porque quero também perguntar: que faremos perante um filho "anacronicamente inocente" que não nos quer matar? Perante o seu corpo?
> Na passagem das gerações, falemos sobre pais e filhos. Falemos como se fala no teatro, com o corpo, como na vida. Falemos.
> Este é um teatro que se quis escandalosamente da palavra. Austero. E palavroso. Sem medida. Um pequeno teatro enorme. Público, político, como o corpo terá de ser. O teatro dá-nos na cidade ainda esse espaço. Só que o espaço do teatro na cidade não é o espaço da cidade. Existe cidade? Nas nossas democracias o escândalo é difícil. Quem toca quem? Todos livres de não ser tocados. Tu pensas o que pensas que queres, eu penso o que penso que quero. A cidade funciona sem pensar. E cada vez menos pensamos o que queremos. E cada vez mais pensamos o mesmo. E não queremos. Como se usufrui da liberdade dos outros? Como reconheceremos o corpo de cada um? Este teatro, nenhum teatro, será já escandaloso. Este espetáculo terá por isso de ser infecundo, humilde, é talvez um "oásis de esquecida dor". É feito por amor aos novos a quem talvez possa ou talvez não possa interessar. Não sei.
> Diz-se para aí obscenamente que esta é a época do corpo. Que corpo? Filho, deixa-me ver o teu corpo. Onde estão ainda os corpos? O corpo de cada um? Este texto fala também do corpo, mas de um corpo escandalosamente sexuado. Este espetáculo gostava de ser, como o texto, apenas isto: um discurso púdico, dolorosamente solitário, sobre o corpo, contra a grande solidão. "...perdendo o sentimento/a parte racional".[830]

Scritta nel 1966, *Affabulazione* - messa in scena per la prima volta da Vittorio Gassman nel Teatro Tenda di Roma, nel 1977 - è una delle sei tragedie che Pasolini scrive e che illustrano il suo concetto di "Teatro di Parola", contraddistinto da una tendenza all'annullamento dell'azione scenica, un teatro che si dirigeva agli stessi "gruppi culturali avanzati" da cui era prodotto. La pièce è una riflessione filosofica sui rapporti fra generazioni, sulla realtà che non si può conoscere senza appropriarsene e, di conseguenza, distruggere, e infine sulla perdita del potere.

[830] «AFABULAÇÃO parla soprattutto di conoscere, ossia, toccare, vedere e sentire senza dominare. Crea orrore al potere. Pensa con leggi poetiche, per fortuna inutili. Rimette in scena l'Edipo antico, ma al posto della sfinge mette davanti a lui la propria vita, al posto di un enigma o di un mistero. Il proprio futuro. È stato per parlare di questa generosità fondamentale o di questa umiltà (essere piccolo davanti all'Uomo, al figlio di Dio) che ho voluto mettere in scena questo testo. Perché è difficile per "una società in un pessimo momento della sua storia". E perché voglio anche domandare: che faremmo davanti ad un figlio "anacronicamente innocente" che non ci vuole uccidere? Davanti al suo corpo? Nel passaggio delle generazioni, parliamo su genitori e figli. Parliamo come si parla in teatro, con il corpo, come nella vita. Parliamo. Questo è un teatro che si è voluto scandalosamente di parola. Austero. E logorroico. Senza misura. Un piccolo teatro immenso. Pubblico, politico, come il corpo dovrà essere. Il teatro ci dà ancora nella città questo spazio. Solo che lo spazio del teatro nella città non è lo spazio della città. Esiste città? Nelle nostre democrazie lo scandalo è difficile. Chi tocca chi? Tutti liberi di non essere toccati. Tu pensi ciò che pensi che vuoi, io penso ciò che penso che voglio. La città funziona senza pensare. E pensiamo sempre di meno in ciò che vogliamo. E pensiamo sempre di più lo stesso. E non vogliamo. Come usufruire della libertà degli altri? Come riconoscere il corpo di ognuno di noi? Questo teatro, nessun teatro, sarà più scandaloso. Questo spettacolo dovrà dunque essere infecondo, umile, è forse una "oasi di dimenticato dolore". È fatto con amore per i giovani, a chi potrà o no interessare. Non lo so. Si dice in giro oscenamente che questa è l'epoca del corpo. Quale corpo? Figlio, lasciami vedere il tuo corpo. Dove sono ancora i corpi? Il corpo di ognuno? Questo testo parla anche del corpo, ma di un corpo scandalosamente sessuato. A questo spettacolo piacerebbe essere, come il testo, soltanto questo: un discorso pudico, dolorosamente solitario, sul corpo, contro la grande solitudine. "perdendo il sentimento / la parte razionale." L.M. Cintra, dal programma di sala.

In linea con il pensiero dell'autore, Luís Miguel Cintra compie un lavoro di messa in scena con pochissimi elementi sul palco (un letto, una poltrona, un tavolo)[831], creando uno spazio minimo dove dare il massimo risalto alla parola:

> "É um anti-espetáculo". O essencial foi criar um espaço mínimo onde os atores dissessem o texto (um quadrado de luz branca), que é o que conta neste teatro pasoliniano, e que eles entendessem o que estivessem a dizer. "Para isso, cada frase foi lida e analisada ao milímetro. Esse, sim, foi o nosso trabalho". (...)
> Para além do tema, que o seduz, Cintra escolheu esta peça não só porque era, das seis tragédias de Pasolini, a menos complexa, a que se sentia mais apto a levar à cena, mas sobretudo por Pasolini, figura com um porte moral irrepreensível e uma vida exemplar, uma personalidade forte, genuína, combativa: "Para mim, Pasolini teve uma vida de santo e é um santo, um mártir com o sangue a escorrer, com uma vida política, voltada para os outros e para Deus, que nos defende do Mal, do cinismo. E nos deixam o desejo e ainda a vontade de conhecer. São Pier Paolo faz agora parte da minha coleção de santos".[832]

Pier Paolo Pasolini tornerà in seguito nell'universo di Luís Miguel Cintra, come abbiamo visto, in simultanea alla prima assoluta di *O Estado do Bosque*, di José Tolentino Mendonça[833] quando, quasi quattordici anni dopo *Afabulação*, il fondatore del Teatro da Cornucópia introduce quello spettacolo teatrale con la lettura di *Gennariello*, il 19 e 20 gennaio del 2013. Così, Luís Miguel Cintra iniziava un ciclo dal titolo "O Nome de Deus" (*il nome di Dio*) di cui faceva anche parte, il 26 e 27 gennaio, la lettura di due lettere di Paul Claudel, estratte da *Au Milieu des Vitraux de l'Apocalipse*[834].

---

[831] Il testo è stato tradotto da Maria Jorge Vilar de Figueiredo, pubblicato in simultanea in versione limitata dal teatro do Bairro Alto e poi, come abbiamo visto, dalla casa editrice Cotovia, nella collana "Livrinhos de Teatro". Lo scenario e i costumi erano di Cristina Reis e il disegno di luce di Daniel Worm d' Assumpção. Durante lo spettacolo si ascoltava un recitativo di Penelope di *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* di Claudio Monteverdi, interpretato da Norma Lerer diretta da Nikolaus Harnoncourt con il Concentus Musicus Wien.

[832] «"È un anti-spettacolo". L'essenziale era creare uno spazio minimo dove gli attori potessero dire il testo (un quadrato di luce bianca), che è la cosa importante in questo testo pasoliniano, e che loro capissero quello che dovevano dire. "Perciò, ogni frase è stata letta ed analizzata al millimetro. Quello, sì, è stato il nostro lavoro". (...) Oltre al tema, che lo seduce, Cintra ha scelto questa pièce non solo perché era, fra le sei tragedie di Pasolini, quella meno complessa, che si sentiva più pronto a mettere in scena, ma soprattutto per Pasolini stesso, figura di statura morale irreprensibile e una vita esemplare, una personalità forte, genuina, combattiva: "Per me, Pasolini ha avuto la vita di un santo ed è un santo, un martire con il sangue collante, con una vita politica, verso gli altri e verso Dio, che ci difende dal male, dal cinismo. E ci lascia il desiderio e ancora la voglia di conoscere. San Pier Paolo fa ora parte della mia collezione di santi."» R. Ferreira e Sousa, *A palavra segundo São Pier Paolo*, "Público", 5 novembre 1999.

[833] Cf. *Luís Miguel Cintra lê Pasolini e Claudel*, "Correio da Manhã", 13 gennaio 2013.

[834] L.M. Cintra, dal programma di sala: «Tantas razões e tão diversos modos haverá para proferi-lo (o nome de Deus), ou não o proferir, que resolvemos, para melhor a relativizar ou ajudar a lê-la, integrá-la num ciclo a que chamámos "O Nome de Deus", e que incluiu a leitura de textos de dois autores que já antes abordáramos, um católico ao ponto de fazer até à exaustão a exegese dos textos da Bíblia, Paul Claudel, e outro ateu comunista que no entanto dedicou um dos seus filmes ao Papa João XXIII (belo nome escolheu para papa!) e que protesta contra a dessacralização da vida. Duas criaturas tão diferentes (e entre os dois tão mais perto eu gostaria de estar do percurso exemplar de Pasolini) que, envolvidas nas mais humanas contradições, passaram a vida a pensar nestas coisas. Os dois em revolta contra a desumanização da vida na sociedade do dinheiro»: Tante ragioni e così diversi modi ci sono di pronunciare o non pronunciare il nome di Dio che abbiamo deciso, per meglio relativizzarla o aiutare a leggerla, integrarla in un ciclo che abbiamo chiamato "Il Nome di Dio", e che include la lettura di testi di due autori già avvicinati prima, uno cattolico al punto di fare fino all'esaurimento l'esegesi dei testi della Bibbia, Paul Claudel, l'altro ateo comunista, che ha tuttavia dedicato uno dei suoi film al Papa

Il 2014 è un anno importante per il Portogallo. Nel 40º anniversario della rivoluzione democratica portoghese, il paese appare devastato da una crisi economica che colpisce l'Europa e che rende una realtà fragile, come quella lusitana, ancora più dipendente dalle forze del capitale. Un momento ideale per rievocare la lezione dei classici - e tra di loro Pasolini - nell'opinione di Luís Miguel Cintra. 2428 anni dopo la prima rappresentazione della tragedia *Ione* di Euripide ad Atene e 40 anni dopo il 25 aprile dei garofani rossi, Cintra spiega così il suo nuovo progetto:

> Como resposta ao desafio do Teatro São Luiz de criação de um espetáculo que pudesse ser pertinente nas datas em que deveria ser apresentado, o 40º aniversário do 25 de Abril de 1974, e à semelhança do que Pasolini fez com o seu *Pílades*, resolvemos adaptar a tradução de Frederico Lourenço do *Íon* de Eurípides. Nunca o Teatro da Cornucópia representou Eurípides, e o *Íon* é uma das suas mais belas peças. Com as histórias da mitologia clássica, propomo-nos construir um espetáculo que fecha com uma página de Pasolini e pretende falar dos nossos dias ou do sentimento de crise política do nosso tempo. O espetáculo passa a ser portanto uma leitura da história mítica de Íon, filho do sol e futuro salvador da Cidade que deverá ressuscitar da sua decadência. Nasce ainda um atrito ou tensão trágica ou descarga cómica, entre a pequena humanidade individual das três figuras principais e o seu imenso destino político. Como na sagrada família cristã, não sendo no entanto santas as três figuras.[835]

79. Cartellone di *Íon*, regia di Luís Miguel Cintra, teatro comunale di Lisbona São Luiz, dal 24 aprile al 4 maggio 2014 – includeva, in chiusura, la lettura di due lettere di *Gennariello*.

Giovanni XXIII (che bel nome ha scelto come Papa!) e che protesta contro la desacralizzazione della vita. Due persone così diverse (e, tra loro due, quanto mi piacerebbe essere più vicino al percorso esemplare di Pasolini) che, coinvolte nelle più umane contraddizioni, hanno passato la loro vita a pensare a queste cose. Tutti e due rivoltati contro la disumanizzazione della vita nella società dei soldi.

[835] *Ibidem*: «Come risposta alla sfida del Teatro São Luiz di creare uno spettacolo che potesse essere pertinente nelle date in cui dovrebbe essere presentato, il 40º anniversario del 25 aprile 1974, e similmente a ciò che Pasolini ha fatto con il suo *Pilade*, abbiamo deciso di adattare la traduzione di Frederico Lourenço di *Ione* di Euripide. Il Teatro da Cornucópia non ha mai rappresentato Euripide e *Ione* è una delle sue pièce più belle. Con le storie della mitologia classica, proponiamo uno spettacolo che chiude con una pagina di Pasolini e pretende parlarci dei nostri giorni o del sentimento di crisi politica del nostro tempo. Lo spettacolo diventa dunque una lettura della storia mitica di Ione, figlio del sole e futuro salvatore della Città, che dovrà resuscitare della sua decadenza. Nasce ancora un attrito o tensione tragica o scarico cosmico tra la piccola umanità individuale delle tre figure principali e il suo immenso destino politico. Come nella sacra famiglia cristiana, non essendo tuttavia sacre le tre figure.»

Con regia e adattamento di Luís Miguel Cintra e la partecipazione degli attori Guilherme Gomes, João Grosso, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luísa Cruz, questa co-produzione del Teatro da Cornucópia e del teatro comunale di Lisbona São Luiz[836], *Íon* è rimasto in scena dal 24 aprile al 4 maggio 2014. Due lettere di *Gennariello*, nella traduzione di José Colaço Barreiros (*Cartas Luteranas*, Assírio & Alvim, 2006) sono state inserite alla fine, come chiusura di questo spettacolo.

80. Cartellone di *Pílades*, regia di Luís Miguel Cintra, Compagnia teatrale Cornucópia, settembre 2014.

Quarto e più recente atto pasoliniano di Cintra è la produzione di *Pílades*, con cui inaugura l'epoca del Teatro Nacional São João di Porto, il 18 settembre 2014. Si legge nel programma di sala:

> Porque partilham uma ética de resistência política e cultural, os caminhos de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e do Teatro da Cornucópia estavam destinados ao encontro. Começaram por se cruzar em 1999, ano da montagem de *Afabulação*. Mais recentemente, duas das cartas de *Gennariello* foram enxertadas ao corpo do *Íon* de Eurípides, a peça que a companhia escolheu fazer "a propósito" das comemorações dos 40 anos da Revolução dos Cravos. Com *Pílades*, e de novo sob a égide do teatro grego clássico, a companhia regressa a Pasolini para adensar o debate sobre o ideário democrático proposto em *Íon*. Publicada em 1967 e concebida como uma espécie de epílogo à *Oresteia* de Ésquilo, *Pílades* é um dos exemplos mais eloquentes de um teatro poético e reflexivo que se quis escandalosamente da palavra. Numa toada profética, Pasolini confronta-nos com a radical solidão de Pílades, o "poeta da diferença" que quer conquistar e transformar a cidade mas acaba derrotado pelas Euménides, as novas Fúrias do consumismo e do conformismo. A revolução falha, mas Pílades não é a crónica de uma desistência, é antes um vital elogio do protesto. Luis Miguel Cintra coloca-o em cena num momento em que vivemos tempos de ominosa desideologização da política, com um elenco de atores que concilia a juventude de profissionais recém-saídos da Escola Superior de Teatro

[836] Cf. http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/acolhimento/historial/239-120-ion/578-ion-no-sao-luiz e http://www.teatrosaoluiz.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=410 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

> e Cinema e a maturidade de uma geração que cresceu no Teatro da Cornucópia. Juntos, propõem-nos uma leitura, um pensamento, uma contestação viva.[837]

Recuperando la traduzione di Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge, Luís Miguel Cintra entra in scena e dirige simultaneamente gli attori Ana Amaral, Bernardo Nabais, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, Guilherme Gomes, Isac Graça, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Rita Cabaço, Rita Durão, Sérgio Coragem, Sílvio Vieira, Sofia Marques, Vânia Ribeiro, alcuni appena uscita della Scuola di teatro e altri cresciuti con la compagnia Cornucópia negli anni del post-rivoluzione. Spettacolo impegnativo - durata di 3 ore e mezza e, fedele alla concezione pasoliniana, teatro essenzialmente di parola, con poca animazione scenica - la produzione congiunta della Cornucópia con il Teatro Nacional São João (Porto) e il Teatro Nacional D. Maria II, seguirà poi alla volta di Lisbona, dove viene rappresentato sul palco della sala Garrett dal 16 ottobre al 9 novembre[838]. Così come Pasolini recupera Eschilo per parlare della realtà italiana del dopoguerra, Cintra recupera Pasolini per parlare di un Portogallo massacrato dalla Troika:

> Progressista pragmático, Orestes (interpretado por Duarte Guimarães) quer limpar a cidade dos atavismos rurais e religiosos. A sua irmã Electra (Sofia Marques), que fora sua cúmplice, vai-se-lhe agora opor, recusando a rasura dos valores tradicionais, e também o seu amigo Pílades (Dinis Gomes) se afasta dele, em nome de uma espécie de pureza ideológica e do seu amor pelos mais pobres e desfavorecidos, criticando a nova democracia como um modo enganoso de perpetuar o poder dos que sempre o tinham detido, Orestes incluído. E nos campos que rodeiam Argos, muitas das antigas Erínias, as Euménides que Atena (Rita Durão) aquietara, estão outra vez a transformar-se em Fúrias.
> "Orestes segue um princípio de realidade, aceita que não se pode viver sem algum compromisso com as forças reacionárias, ao passo que Pílades recusa tudo, mas fica isolado na sua solidão, uma solidão que os líderes políticos extremistas e os grandes pensadores da humanidade conhecem", resume Luís Miguel Cintra, sublinhando que a oposição entre ambos é dialética: "Se não houvesse Pílades, não havia progresso, mas se não houvesse Orestes, também não existia nada, são duas faces da mesma coisa". (...)

[837] Dal programma di sala: «Perché condividono un'etica di resistenza politica e culturale, i cammini di Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e del Teatro da Cornucópia erano destinati ad un incontro. Si sono prima incrociati nel 1999, anno dell'allestimento di *Afabulação*. Più recentemente due lettere del *Gennariello* sono state inserite nel corpo dell'*Íon* di Euripide, la pièce che la compagnia ha deciso di fare "a proposito" delle commemorazioni dei 40 anni della Rivoluzione dei Garofani. Con *Pílades*, e di nuovo sull'egida del teatro greco classico, la compagnia ritorna a Pasolini per rinvigorire il dibattito sull'ideologia democratica proposta in *Ione*. Pubblicata nel 1967 e concepita come una sorta di epilogo all'*Orestiade* di Eschilo, *Pilade* è uno degli esempi più eloquenti di un teatro poetico e riflessivo, che si è voluto scandalosamente di parola. In un'intonazione poetica, Pasolini ci confronta con la radicale solitudine di Pilade, il "poeta della differenza" che vuole conquistare e trasformare la città, ma finisce vinto dalle Eumenidi, le nuove furie del consumismo e del conformismo. La rivoluzione fallisce, ma Pilade non è la cronaca di una desistenza, è piuttosto il vitale elogio della protesta. Luís Miguel Cintra lo colloca sul palco in un momento in cui viviamo tempi di ominosa desideologizzarezione della politica, con un elenco di attori che concilia la giovinezza di professionali appena usciti dalla Escola Superior de Teatro e Cinema e la maturità di una generazione cresciuta nel Teatro da Cornucópia. Insieme ci propongono una lettura, un pensiero, una contestazione viva.»

[838] Cf. http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=686 e http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/pilades/. Trailer disponibile su https://www.youtube.com/watch?v=K8c2MXP5uEM (ultima visualizzazione 25.05.2015). Scheda tecnica in http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/em-cena/588-ficha-tecnica-pilades. Cf. anche *Cintra relança S. João - Encenação de Luís Miguel Cintra sobre uma falsa ideia de democracia*, "Correio da Manhã", 17 settembre 2014.

Nesta sua encenação de *Pílades*, que utiliza a tradução de Mário Feliciano e de Luiza Neto Jorge, Luís Miguel Cintra enxertou passagens de outros textos de Pasolini, como *Um Peixinho* (1957), onde foi buscar a personagem de um marginal (interpretado por Isac Graça), e *Projeto para Um Espectáculo sobre o Espectáculo* (1965). O próprio encenador interpreta um velho, uma das várias personagens do Coro. A cenografia e figurinos são de Cristina Reis.[839]

81. Foto di scena di *Pílades*, regia di Luís Miguel Cintra, Compagnia teatrale Cornucópia.

Impressionato dalla visione profetica dell'opera di Pier Paolo Pasolini - scritta alla fine degli anni '60, (mentre traduceva *Orestea* su richiesta di Vittorio Gassman) in pieno boom economico – che si traduceva in una sfiducia nei confronti della vita politica che stava conducevano l'Italia verso un materialismo, consumismo e conformismo spietati, Cintra fa il parallelo con la situazione politica

[839] «Progressista e pragmatico, Oreste (interpretato da Duarte Guimarães), vuole pulire la città degli atavismi rurali e religiosi. Sua sorella Elettra (Sofia Marques), che è stata sua complice, adesso si gli opporrà, rifiutando la cancellazione dei valori tradizionali, e anche il suo amico Pilade (Dinis Gomes) si allontana da lui, in nome di una sorta di purezza ideologica e del suo amore per i più poveri e svantaggiati, criticando la nuova democrazia come un modo ingannevole di mantenere il potere di quelli che da sempre lo hanno avuto, Oreste incluso. E nei campi intorno ad Argo, molte delle vecchie Erinie, le Eumenidi che Atena (Rita Durão) aveva quietato, stanno diventando di nuovo Furie. "Oreste segue sempre un principio di realtà, accetta che non può vivere senza alcun compromesso con le forze reazionarie, mentre Pilade rifiuta tutto, ma rimane isolato nella sua solitudine, una solitudine che i leader politici estremisti e i grandi pensatori dell'umanità, conoscono", riassume Luís Miguel Cintra, sottolineando che l'opposizione di entrambi è dialettica: "Se non ci fosse Pilade, non ci sarebbe progresso, ma se non ci fosse Oreste, non esisterebbe nulla anche, sono due faccia della stessa moneta". (...) In questa sua messinscena di *Pilade*, che si avvale della traduzione di Mário Feliciano e di Luiza Neto Jorge, Luís Miguel Cintra ha aggiunto brani di altri testi di Pasolini, come *Il pesciolino* (1957), dove ha preso il personaggio di un marginale (interpretato da Isac Graça), e *Progetto di uno spettacolo sullo spettacolo* (1965). Lo stesso regista interpreta un vecchio, uno dei vari personaggi del Coro. La scenografia e i costumi sono di Cristina Reis.» A. Miranda, *Cintra encena Pasolini para falar de Portugal*, "Público", 18 settembre 2014.

portoghese del 2014, in cui, pur non vivendo un miracolo economico, il Portogallo appariva effettivamente dominato dalle forze del capitale, toccando allo Stato unicamente un ruolo di intermediario[840]. Ciò che affascina l'attore portoghese, poi, è la dimensione religiosa di Pasolini:

> Mas também o atrai a dimensão religiosa do cineasta de Evangelho Segundo S. Mateus, "um filme genial" que, lembra Cintra, levou mesmo um espectador a tornar-se padre. "Na base de tudo o que Pasolini fez e disse há um grande amor pelo ser humano, pelo mistério da vida, e o cristianismo não fala de outra coisa: a encarnação de Deus em Cristo é uma grande valorização do humano". É esta visão religiosa, diz, que leva Pasolini "a gostar dos pobres, e em particular dos pobres do campo, mais próximos de uma vida natural, que ele via como mais verdadeira".[841]

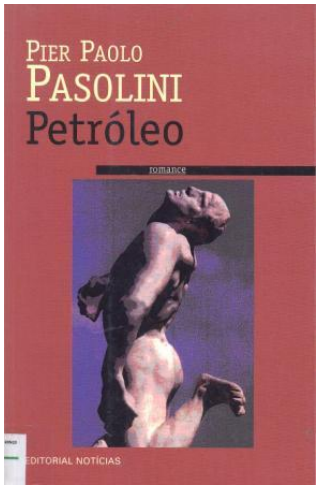
[840] Lo spettacolo dà luogo tra l'altro ad un interessante dibattito su internet tra Cintra e Porfírio Silva (n. 1961) Epistemolo e Filosofo delle Scienze, ricercatore presso Université Catholique de Louvain, Universidad Complutense de Madrid e la Graduate School of Arts and Sciences, The University of Tokyo e attualmente collaboratore del entro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Post di Porfírio Silva http://maquinaespeculativa.blogspot.pt/2014/10/pilades-de-pasolini-e-de-cintra.html e risposta di Cintra http://maquinaespeculativa.blogspot.it/2014/10/carta-de-luis-miguel-cinta-sobre.html (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[841] «Ma mi attira anche la dimensione religiosa del regista del Vangelo secondo Matteo, "un film geniale" che, ricorda Cintra, ha addirittura portato uno spettatore a diventare prete. "Alla base di tutto ciò che Pasolini ha fatto e detto c'è un grande amore per l'essere umano, per il mistero della vita, e il cristianesimo non parla di altro: l'incarnazione di Dio in Cristo è una grande valorizzazione dell'umano". È questa visione religiosa, dice, che porta Pasolini "ad amare i poveri, e in particolar modo i poveri della campagna, più vicini ad una vita naturale, che lui vedeva come più vera."» A. Miranda, *art.cit.*

II.XV *Petrolio*

Romanzo incompiuto - di cui sono rimaste 522 pagine scandite in "appunti" - e pubblicato postumo nel 1992 da Einaudi, la prima ideazione di *Petrolio* da parte di Pier Paolo Pasolini risale al 1972 e su di essa l'autore lavorerà fino alla morte. Sullo sfondo del neo-capitalismo italiano degli anni '60 si aggira Carlo, protagonista sdoppiato - Carlo di Polis, brillante cattolico comunista della borghesia torinese che lavora all'ENI e Carlo di Tetis, diabolico e sensuale – che, a un certo punto, guardandosi allo specchio, si rende conto di essere diventato una donna ("Appunto 51"). Denuncia della politica contemporanea, il suo tema principale è il potere e il male e fu considerato da Pasolini stesso "una specie di *summa* di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie"[842].

In Portogallo, soltanto quattro anni dopo l'edizione italiana di Einaudi, *Petróleo* sarà pubblicato nella traduzione di José Colaço Barreiros (n.1949) dalla casa editrice Notícias. Traduttore tra altri di Manzoni, Eco, Collodi, Fois, Rodari, Svevo, Sciascia, Pavese, Pasolini, Primo Levi, Maraini, Baricco, Bobbio e Goldoni, vincitore del Grande Prémio de Tradução do PEN Clube per la traduzione di *As cidades invisíveis* di Italo Calvino (1994) e decorato nel 2014 con il grado di Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia per la Presidenza della Repubblica Italiana[843].



82. Copertina della versione portoghese di *Petróleo*.

Questa traduzione - insieme all'originale pasoliniano pubblicato nel 2005 da Arnoldo Mondadori Editore, come viene specificato nel comunicato stampa[844] - sarà alla base dello spettacolo

[842] Intervista rilasciata a Luisella Re, pubblicata su *Stampa Sera*, 9 gennaio 1975.
[843] Informazioni più dettagliate in precedenza, riguardo alla sua traduzione di *Escritos Corsários, Cartas Luteranas* (Assírio & Alvim, 2006).
[844] Cf. http://www.karnart.org/2014/04/petroleo.html (ultima visualizzazione 25.05.2015). Tale sensibilità filologica si deve al fatto che il direttore artistico Luís Castro è laureato in Lingua e Letteratura Italiana - cf. http://luiscastro.karnart.org/.

teatrale *Petróleo*, messo in scena dal 25 giugno al 21 luglio 2014 dalla compagnia Karnart C. P. O. A. A. (Criação e Produção de Objectos Artísticos, Associação)[845], un'associazione privata, finanziata dal Governo portoghese e dal Comune di Lisbona, con l'obiettivo sociale di creare e produrre opere d'arte - plastiche, performative e audiovisive – incentrati sul concetto di PERFINST, ossia il legame tra performance ed installazione, con l'obiettivo di umanizzare l'oggetto e materializzare il performer[846].

83. Cartellone dello spettacolo teatrale *Petróleo*, regia Luís Castro, Lisbona, Compagnia Karnart, dal 25 giugno al 21 luglio 2014.

Nello spazio battezzato di "Gabinete Curiosidades Karnart", lungo il fiume Tago all'altezza di Belém, il vecchio atelier degli scultori Lagoa Henriques e Carlos Amado ha delle particolarità architettoniche che permettono al pubblico di *Petróleo* di entrare nello spettacolo ogni 30 minuti e ripercorrere zone di rappresentazione simultanea, organizzate in quattro cicli, scegliendo così individualmente i momenti di installazione, performance e immagine.

L'imprevedibilità dello spazio e il carattere incompiuto della narrativa pasoliniana sul sesso e il potere - i testi scelti come base al lavoro di drammaturgia sono "l'Appunto 3, Introduzione del tema

[845] «A KARNART C. P. O. A. A. tem por objetivo aliar aos valores teatrais clássicos vertentes artísticas de outras áreas na criação de objetos de grande dimensão estética e forte impacto interventivo, quer do ponto de vista antropológico quer do ponto de vista sociológico, quer ainda dos pontos de vista ambiental e ecológico. Valores tradicionais em vias de extinção, minorias sociais, direitos de animais, problemas ambientais, religiões e seitas, globalização, etc., são algumas das temáticas que ao coletivo interessa abordar numa perspetiva de arte interventiva e interativa.» Cf. http://www.karnart.org/ (ultima visualizzazione 25.05.2015).
[846] Cf. http://www.karnart.org/p/perfinst.html (ultima visualizzazione 25.05.2015).

metafisico", "l'Appunto 7, Turno della madre", "l'Appunto 8, Seguito", "l'Appunto 10, Quater", "l'Appunto 55, Il pratone della Casilina" - hanno stimolato il direttore artistico di Karnart Luís Castro (n.1961), che ne ha curato la concezione, direzione e narrazione dello spettacolo e l'artista Vel Z, responsabile per la co-direzione artistica e le immagini di questa manifestazione, sostenuta economicamente dalla Fundação Calouste Gulbenkian[847]. Le letture dei brani di *Petrolio* sono intramezzate con frasi estratte del referto forense del cadavere di Pasolini[848].

Nuno Costa Santos ne scrive sulla rivista Sábado:

> Não é um espetáculo para todos os estômagos. Mas vale a pena ir ao novo espaço da Karnart em Belém para assistir a *Petróleo*, a partir de capítulos de *Petrolio*, obra rascunhada o senhor Pasolini. Fica-nos na cabeça nos dias a seguir, de um modo belo, apaziguado, à custa do ritmo lento e poético da sua plasticidade.
> É uma proposta originalíssima, que permite a passeata do espectador-visitante pelos territórios em que estão a ser representados "quadros" em simultâneo, nos quais se movem, em registo não-naturalista, entre a performance e a instalação, as personagens desta trama que mistura poder, amor e sexo. Como na adaptação que o grupo fez de *As ilhas desconhecidas* de Raul Brandão, é a voz-off que, a espaços, introduz a narração literária.
> O instante mais bonito é o final, com um corpo caído a ser transportado para um velório. Pensamos logo que poderia ser o do próprio Pasolini, assassinado brutalmente em 1975.[849]

[847] L'appoggio alla drammaturgia di Mónica Garcez; gli interpreti: Mariana Lemos, Fernando Grilo, Marcos Marques e Luís Castro; il suono di Adriano Filipe; la luce di Alexandre Costa e la caratterizzazione di Karina Sterczl.
[848] Cf. C. Margato, *Nos tentáculos do Petróleo*, "Atual", 21 giugno 2014.
[849] «Non è uno spettacolo per tutti gli stomaci. Ma vale la pena andare al nuovo spazio della Karnart a Belém per assistere a *Petróleo*, a partire da *Petrolio*, opera abbozzata dal signor Pasolini. Ci rimane in testa nei giorni a seguire, in un modo bello, pacificato, grazie al ritmo lento e poetico della sua plasticità. È una proposta originalissima, che permette la passeggiata dello spettatore-visitante nei territori in cui si rappresentano "quadri" in simultanea, nei quali si muovono, in registro non-naturalista, tra la performance e l'installazione, i personaggi di questa trama che mescola potere, amore e sesso. Come nell'adattamento che il gruppo fece di *As ilhas desconhecidas* di Raul Brandão, è la voce fuori campo che introduce la narrazione letteraria. Il momento più bello è il finale, con un corpo caduto trasportato in una camera ardente. Pensiamo subito che potrebbe essere quello di Pasolini stesso, brutalmente assassinato nel 1975.» N. Costa Santos, *Pasolini inacabado*, "Sábado", luglio 2014.

II.XVI Trentennale della morte di Pasolini

> Un anniversario ha la sua peculiarità nel riportare l'attenzione della società su un dato evento o su di un personaggio; un'attenzione che dovrebbe far riflettere sulle varie sfaccettature di quest'evento o personaggio, avvicinare chi non ne era a conoscenza, sensibilizzare chi non se ne è mai voluto interessare. Questo a grosse linee.
> Ma allora che senso ha avuto, nell'anno appena trascorso [2005], l'anniversario del trentennale della morte di Pier Paolo Pasolini? Infatti nulla di tutto questo, o molto poco, è avvenuto per quanto riguarda la sua figura di intellettuale, frantumata in speciali Tv, parole e diatribe, che non hanno avuto altro scopo che diffamare o osannare l'autore e la sua produzione artistica e critica. Ma tra la diffamazione e la lode indiscriminata si è tralasciato il vero giudizio critico sul suo operato, l'analisi "oggettiva", il cercare di capire il perché di determinate scelte e posizioni; in fin dei conti è mancata l'onestà e quindi, invece di contestualizzare alcuni aspetti più discutibili, si è partiti da questi per affermare che Pasolini è stato semplicemente un furbo populista, oppure, evitando di notarli, lo si è posto come l'unico lume per la cultura del nostro paese.[850]

A trent'anni dalla morte di Pier Paolo Pasolini, un po' dappertutto in Italia si moltiplicano le iniziative volte a commemorare il poeta. Conferenze, concerti, cicli cinematografici evocano il "lume per la cultura del nostro paese" - come scrive Daniele De Angelis - e dibattiti vari proseguono al fine di "diffamare o osannare l'autore e la sua produzione artistica e critica", tutto sommato abbastanza innocua. L'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma, tra altre iniziative, promuove nel Museo di Roma in Trastevere, tra il 21 ottobre 2005 e il 22 gennaio 2006 la mostra "Pasolini e Roma" con un ampio apparato documentario in parte inedito all'epoca - fotografie, documenti, immagini cinematografiche, dattiloscritti, prime edizioni; alla Casa del Cinema è presentato il documentario "Come si fa a non amare P. P. Pasolini. Appunti per un romanzo sull'immondezza", dal regista Mimmo Calopresti - su materiale inedito girato da Pasolini durante lo sciopero dei netturbini romani nell'aprile del 1970 - e all'Idroscalo di Ostia, il 1º novembre, viene inaugurato un monumento all'interno del parco, con una scultura di Mario Rosati e alcune targhe che ricordano le opere letterarie e cinematografiche del poeta. Anche in Portogallo la morte di Pasolini è ricordata, senz'altro più liberamente che in Italia, alleggerita in parte dalla così premente necessità di un "vero giudizio critico sul suo operato, l'analisi "oggettiva", il cercare di capire il perché di determinate scelte e posizioni" che si sentiva nel suo paese di origine.

L'attore e regista João Grosso (n. 1959), che, dopo gli studi presso la Escola Superior de Teatro e Cinema dell'Instituto Politécnico de Lisboa, è diventato celebre negli anni '90 per le sue partecipazioni teatrali e cinematografiche - nel 1996 tra l'altro ha girato *Sostiene Pereira* accanto a Marcello Mastroianni e Daniel Auteuil - è stato uno dei promotori delle commemorazioni pasoliniane in Portogallo. Attore del Teatro Nacional Dona Maria II e suo direttore tra il 2001 e il 2003, ha

[850] D. De Angelis, Daniele, *Un anniversario per niente*, "Le Gru", gennaio 2006.

perseguito un teatro con una vocazione sociale e di avanguardia. Il 3 novembre del 2005[851], dalle ore 18.30, nell'atrio nobile del Teatro Nacional, coinvolge attori rinomati come Fernanda Lapa, Luísa Cruz, Miguel Loureiro, Teresa Sobral e Kjersti Kaasa che, insieme a lui, eseguono la lettura di poesie di Pasolini, insieme a un brano del romanzo *Petrolio* e del "Requiem para Pier Paolo Pasolini" di Eugénio de Andrade.[852]

> Em Lisboa, o Teatro Nacional D. Maria II inaugura amanhã a *Infusão de Letras*, ou sessão de leituras à quinta-feira, com Pier Paolo Pasolini - a 30 anos da sua morte (1922-1975). João Grosso organizou, com seis intérpretes, a leitura de poemas e outros textos do escritor, polemista, cineasta e dramaturgo considerado "o mais controverso intelectual italiano", selvaticamente espancado até à morte, na noite de 2 de Novembro de 1975, no areal de Ostia (Roma), em circunstâncias nunca bem esclarecidas num processo dúbio. (...)[853]

Tale iniziativa[854] anticipa la prima di una nuova versione della tragedia *Orgia*, di cui João Grosso era protagonista, e che ha avuto luogo il 2 dicembre 2005 nella Sala Estúdio del Teatro Nacional[855]. La traduzione del testo originale è stata curata da José Lima[856], che l'anno precedente aveva tradotto e pubblicato per Assírio & Alvim una nuova versione di *Uma vida violenta* di

---

851 http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/infusao-de-letras-leitura-de-textos-de-pasolini/ (ultima visualizzazione 28.05.2015).

852 Cf. E.F., *Um recital, duas encenações, ciclo de filmes e várias edições*, "Diário de Notícias", 2 novembre 2005.

853 «A Lisbona, il Teatro Nacional D. Maria II inaugura domani l'*Infusione di Lettere*, ovvero la sessione di letture di giovedì, con Pier Paolo Pasolini - a 30 anni della sua morte (1922-1975). João Grosso ha organizzato, con sei interpreti, la lettura di poesie e altri testi dello scrittore, polemista, regista e drammaturgo considerato "il più controverso intellettuale italiano", selvaggiamente picchiato fino alla morte, nella notte del 2 novembre 1975, nell'idroscalo di Ostia (Roma), in circostanze mai completamente chiarite in un processo dubbio.» E. França, *'Desesperada vitalidade' matou Pasolini há 30 anos*, "Diário de Notícias", 2 novembre 2005.

854 Secondo la giornalista Elisabete França, l'iniziativa era anche debitrice dall'accesso, da parte di João Grosso, al documentario di Carlo Lucarelli, dal titolo "Morte di un poeta", in cui si ricostruisce il delitto Pasolini partendo da nuove dichiarazioni di Pino Pelosi, trasmesso dalla Rai il 9 ottobre 2005, nel programma "Blu notte" - Cf. http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-905be8d2-8d66-4b4e-8040-acf0c1018038.html (ultima visualizzazione 28.05.2015). «"Pier Paolo Pasolini teria hoje pouco mais de 80 anos e seria interessante saber o que pensava ele das questões políticas e sociais dos nossos dias. Não se pode, porque o assassinaram há 30 anos." Esta afirmação - referida ao controverso criador e interventor no campo artístico, literário, social e político, comunista expulso do PCI, incómodo para todos - pontua Morte di un Poeta (Morte dum Poeta), de Carlo Lucarelli, emitido em Outubro pela estação de TV italiana RAI 3. Uma grande reportagem de investigação, a que acedemos em cópia cedida por João Grosso.» E. França, *art. cit.*

855 Inizialmente la prima era prevista per il 24 novembre e sarebbe stata presentata nella Sala Garrett, la sala nobile del Teatro Nacional D. Maria II. Cf. E.F., *Um recital* art. cit. Cf. anche http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/orgia/ (ultima visualizzazione 28.05.2015).

856 José Marcos Vieira de Lima, come si è detto precedentemente, è anche autore di alcune traduzioni di Erri De Luca (*Tu meu*, Lisboa, Quetzal, 1998; *Montedidio*, Porto, Âmbar, 2003; *Três cavalos*, Porto, Âmbar, 2004) e di Antonio Tabucchi (*Afirma Pereira*, Lisboa, Quetzal, 1994).

Pasolini[857], ed è stata messa in scena da João Grosso[858], che condivideva il palco con Luísa Cruz e Kjersti Kaasa[859].

84. Protagonisti di *Orgia*, regia João Grosso, Lisbona, Teatro Nacional D. Maria II, dicembre 2005.

> A peça "Orgia" de Pasolini estreia em Dezembro em Lisboa para assinalar os 30 anos da morte do autor e para lembrar que "o poder, a moral e a norma sempre tentaram anular a diferença", explicou o encenador.
> Em declarações à Lusa, João Grosso, que encena a peça e também a interpreta, explicou que os "pressupostos" que estiveram na base da escolha de "Orgia" foram o apelo "para a necessidade de manter uma consciência política" e a "demonstração de que o poder, a norma e a moral sempre tentaram anular a diferença, no seu sentido mais lato e mais revolucionário".
> João Grosso invocou ainda a "importância profética da escrita e obra de Pasolini" por se tratar de um autor que sempre analisou "as contradições e dualidades entre mundo rural, proto-industrial e sociedade de consumo, que se mantêm atuais".
> Trata-se de uma peça de teatro "da palavra", disse João Grosso, citando o próprio Pasolini. É um texto dirigido "ao pensamento e não aos sentidos", uma vez que a palavra "orgia é aqui utilizada no sentido grego do termo, enquanto procura da transcendência e da divindade, e não na etimologia romana do termo", acrescentou.[860]

[857]P.P. Pasolini, *Uma vida violenta*, Lisbona, Assírio & Alvim, 2004.

[858] Nelle parole di João Grosso «Uma "tragédia linguística cruzada com tragédia existencial", escolhida para "falar dos diferendos com a História e da não aceitação da diferença, sexual ou do preto-judeu-monstro, pela sociedade normativa".» (Una "tragedia linguistica incrociata con la tragedia esistenziale", scelta per "parlare delle incomprensioni della Storia e della non accettazione della differenza, sessuale o del negro-giudeo-mostro, dalla società normativa".). In E.F., *Um recital* art.cit.

[859] Scenografia di Rui Alexandre; costumi di Dino Alves; musica di Stefano Zorzanello; disegno di luce di José Nuno Lima. In scena dal 2 dicembre 2005 al 19 febbraio 2006, nella Sala Estúdio del Teatro Nacional D. Maria II.

[860] «La pièce "Orgia" di Pasolini va in scena a dicembre a Lisbona per segnalare i 30 anni della morte dell'autore e per ricordare che "il potere, la morale e la norma hanno sempre provato ad annullare la differenza", spiega il regista. In dichiarazioni all'agenzia Lusa, João Grosso, che mette in scena la pièce e la interpreta anche, ha spiegato che i "presupposti" alla base della scelta di "Orgia" sono stati l'appello "alla necessità di mantenere una coscienza politica" e la "dimostrazione che il potere, la morale e la norma hanno sempre provato a annullare la differenza, nel suo senso più ampio e più rivoluzionario". João Grosso ha invocato pure "l'importanza profetica della scrittura e opera di Pasolini", dato che è sempre stato un autore che ha analizzato "le contraddizioni e dualità tra il mondo rurale, proto-industriale e la società di consumo, che si mantengono attuali". Si tratta di una pièce di teatro "di parola", ha detto João Grosso, citando

Per la sua partecipazione in *Orgia,* João Grosso ha ricevuto il premio "Globo de Ouro 2005", come migliore attore, insieme a Luísa Cruz, come migliore attrice[861]. In una interessantissima cronaca, nella sua rubrica settimanale sul giornale "Público", "O fio do horizonte", che si apre con la confessione della sua personale antipatia per Pasolini, Eduardo Prado Coelho (1944-2007), professore, scrittore e saggista tra i più apprezzati nell'intellettualità portoghese, fa una critica francamente positiva alla messinscena di João Grosso:

> Diga-se desde já que se compreende que para João Grosso este é o projeto de uma vida. Encenador e ator, João Grosso investiu imenso neste espetáculo e o resultado é amplamente positivo. Para isso contribui uma notável conceção cenográfica, baseada numa espécie de piscina sem água. E contribui também uma notabilíssima interpretação de Luísa Cruz, fazendo um papel muito diferente daqueles a que nos habituou, mas surpreendente sobretudo no modo como oscila entre a banalidade conjugal burguesa e a pulsão masoquista. Do lado negativo, apontaria os figurinos de Dino Alves, que me parecem absolutamente deploráveis.[862]

L'attore João Grosso si era già addentrato nell'universo pasoliniano, con la partecipazione, tra il 19 e il 21 gennaio del 2004, alla seconda edizione del biennale Festival W.A.Y. (Who Are You?), organizzato da "Jangada de Pedra" - una struttura di creazione, produzione e divulgazione della danza contemporanea, i cui progetti artistici si situano nell'intersezione tra la danza contemporanea e le altre arti. Il suo spettacolo "Vision", elaborato a partire da *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, contava con la partecipazione del videoartist José Neves, ed è stato presentato nel locale notturno lisbonese Lux-Frágil, in quella che era la politica del festival: presentare creatori nazionali e stranieri, delle arée della danza, teatro e arti, attraverso lavori di piccola dimensione in luoghi alternativi. Il tema della edizione era quello dell'erotismo e contava con la partecipazione degli artisti Alberto Pimenta,

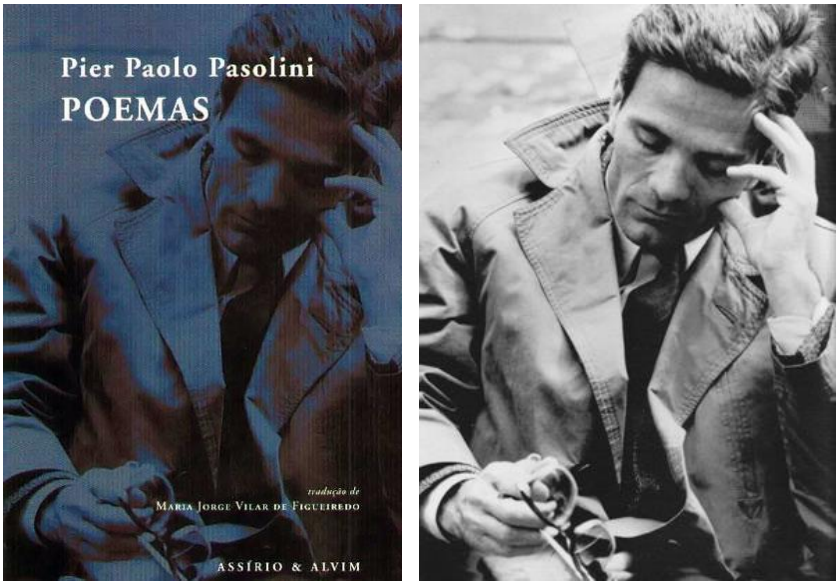
---

Pasolini stesso. È un testo diretto "al pensiero e non ai sensi", dato che la parola "orgia è qui utilizzata nel senso greco del termine, come ricerca della trascendenza e della divinità, e non nell'etimologia romana del termine", aggiunse.» *'Orgia' de Pasolini no D. Maria II*, 20 novembre 2005 in http://www.rtp.pt/noticias/cultura/orgia-de-pasolini-no-d-maria-ii_n155483 (ultima visualizzazione 28.05.2015). Cf. anche *Pasolini no D. Maria II*, "Correio da Manhã", 1 dicembre 2005.

[861] Nel caso di Luísa Cruz, il premio - che le sarà assegnato nuovamente nel 2011 - premia le sue tre partecipazioni in spettacoli dalla natura molto diversa tra di loro: *A Cadeira* (di Edward Bond, regia di Luís Miguel Cintra, teatro Cornucópia), *Sangue no Pescoço do Gato* (di Fassbinder, sempre con la Cornucópia) e *Orgia*. Cf. M.J. Caetano, *Luísa Cruz - Sem arte estamos perdidos como seres humanos*, "Diário de Notícias",16 luglio 2011.

[862] «Si dica da subito che si capisce che per João Grosso questo è il progetto della vita. Regista e attore, João Grosso ha puntato tantissimo su questo spettacolo e il risultato è ampiamente positivo. A ciò contribuisce una notevole concezione scenografica, basata su una specie di piscina senza acqua. E contribuisce anche una notevolissima interpretazione di Luísa Cruz, recitando un ruolo molto diverso da quelli a cui ci ha abituati, ma sorprendente soprattutto nel modo in cui oscilla tra la banalità coniugale borghese e la pulsione masochista. Dal lato negativo, segnalerei i costumi di Dino Alves, che mi sembrano assolutamente deplorevoli.» E. Prado Coelho, *Pasolini*, "Público", 13 dicembre 2005.

António Poppe, Carla Bolito e Vítor Rua, Carlota Lagido, João Pedro Vale, Miguel Pereira e Paulo Mendes e Mónica Calle[863].



85. Copertina dell'antologia poetica pasoliniana, tradotta da Maria Jorge Vilar de Figueiredo.

Con in copertina un'elaborazione grafica di Manuel Rosa del celebre ritratto anonimo di Pasolini durante le riprese di un film, la Assírio & Alvim si associa alle commemorazioni del trentennale della morte dell'autore, pubblicando una antologia poetica pasoliniana - la prima poesia in Portogallo, sistematicamente tradotta e pubblicata, dopo il lontano *Pasolini, Poeta* di Manuel Simões[864].

La traduzione di Maria Jorge Vilar de Figueiredo[865] - collaboratrice abituale di questa casa editrice - dell'antologia *Poesie* rispecchia fedelmente l'edizione originale pubblicata a Milano da

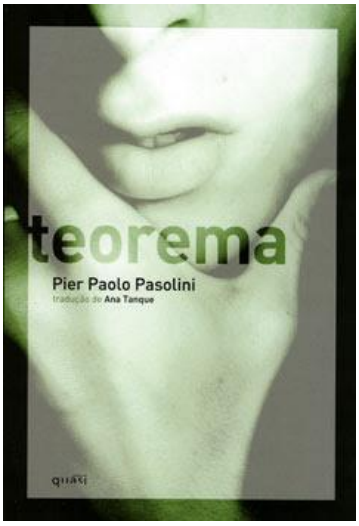
[863] «A segunda edição do Festival w.a.y. - WHO ARE YOU?, evento temático organizado pela Jangada de Pedra em parceria com a Escola de Criatividade e Novas Tecnologias, é dedicado ao tema "O Erotismo". Os três dias do evento incluem iniciativas que vão desde a dança até ao teatro, passando pelas artes plásticas, pelo vídeo, pela música e pela poesia. Entre os participantes podem destacar-se os nomes de Alberto Pimenta, António Poppe, Carla Bolito e Vítor Rua, Carlota Lagido, João Grosso, João Pedro Vale, Miguel Pereira e Paulo Mendes e Mónica Calle. Para além das instalações de criadores que poderão ser apreciadas na discoteca Lux, o w.a.y. propõe quer uma discussão em volta do tema do festival com uma conferência-debate, quer finais de tarde dedicados à poesia. Para a Escola Restart está reservada a exibição de várias curtas-metragens. No dia 29, às 24h, este acontecimento encerra com uma festa em "traje erótico" no Lux.» in M. Oliveira, *Inaugura*, "Público", 24 gennaio 2004.

[864] Manuel Simões aveva già tradotto *Le Ceneri di Gramsci*, di *La religione del mio tempo* le poesie "A resistência e a sua luz", "Lágrimas", "A um Papa", e di *Poesia in forma di rosa*, "Vitória". Nel volume edito dalla Plátano nel 1978 erano anche inclusi alcuni componimenti di *Trasumanar e organizzar* (1971) e *La Nuova Gioventù* (1974).

[865] Maria Jorge Vilar de Figueiredo aveva già firmato la traduzione di Afabulação (Lisbona, Cotovia, 1999), pubblicata in collaborazione con Artistas Unidos. È autrice di innumerevoli traduzioni di autori italiani, quali Luigi Pirandello (*Um ninguém e cem mil*, Lisbona, Presença, 1989), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*O leopardo*, Lisbona, Presença, 1995), Andrea Camilleri (*Um mês com Montalbano*, Lisbona, Presença, 1999 e *A concessão do telefone*, Lisbona, Presença, 2000), Sandro Penna (*No brando rumor da vida*, Lisbona, Assírio & Alvim, 2003) e Niccolò Machiavelli (*O príncipe*, Lisboa, Presença, 2008). È, inoltre, un'esperta dell'opera poetica di Ruy Belo: *Obra poética de Ruy Belo*, a cura di notas Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisbona, Presença, 1980; *Ruy Belo: cidadão de longe e*

Garzanti nel 1970, includendo *Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo* e *Poesia in forma di rosa*, con la prefazione "al nuovo lettore" e le annotazioni finali firmate da Pasolini stesso.

Con piccola risonanza nei media lusitani nel 2005 è uscita anche la prima traduzione portoghese di *Teorema*, a cura di Ana Paula Tanque, per conto della casa editrice Quasi di Vila Nova de Famalicão.



86. Copertina della versione portoghese di *Teorema*.

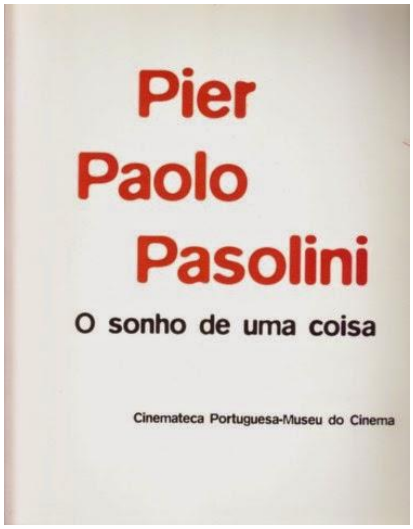
Ancora nell'ondata delle commemorazioni pasoliniane, tra il 23 marzo e la fine dell'aprile del 2006, la Cinemateca Portuguesa, con il patrocinio dell'Ambasciata d'Italia in Portogallo e la collaborazione dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona, ha presentato una retrospettiva integrale dell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini dal titolo "O Sonho de uma coisa"[866].

Tale iniziativa era fatta in concomitanza con la mostra "Pasolini e Il Vangelo Secondo Matteo" – che presentava ventinove fotografie di scena, di Angelo Novi e tredici fotografie di Antonio Masotti del *Vangelo* proiettato sulla camicia di Pasolini (una performance del regista Fabio Mauri, dal titolo *Intellettuale*), realizzate presso la Galleria di Arte Moderna di Bologna nel 1975 - e la pubblicazione del relativo catalogo[867]

de ninguém, antologia poética a cura di Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisbona, Círculo de Leitores, 1999; *Na senda da poesia / Ruy Belo* a cura di Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisbona, Assírio & Alvim, 2002.

[866] Cf. *Pasolini na Cinemateca*, "Correio da Manhã", 22 marzo 2006; *Primeira retrospectiva integral da obra de Pier Paolo Pasolini*, http://www.rtp.pt/noticias/cultura/primeira-retrospectiva-integral-da-obra-de-pier-paolo-pasolini_n156650 (ultima visualizzazione 28.05.2015) e Lisbona, retrospettiva su Pasolini, "La Repubblica", 29 marzo 2006.

[867] *Pier Paolo Pasolini - O Sonho de uma coisa*, a cura di António Rodrigues, Lisbona, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2006.



87. Cartellone della retrospettiva integrale dell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini "O Sonho de uma coisa", Lisbona, Cinemateca Portuguesa, marzo-aprile 2006.

Nella sessione d'inaugurazione, alla presenza dell'attore Ninetto Davoli, il giovedì 23 marzo alle ore 21.30, viene proiettato nella Sala "Dr. Felix Ribeiro" della Cinemateca Portuguesa il film *Uccellacci e uccellini*. L'iniziativa ha avuto anche le partecipazioni di Roberto Chiesi, dell'Archivio Pasolini di Bologna e Graziella Chiarcossi, cugina di Pasolini e divulgatrice della sua opera.

Il Ciclo presentava tutti i film realizzati e co-realizzati da Pasolini, quelli con la sua collaborazione come sceneggiatore e quelli basati sui suoi testi - quali *La Notte Brava* di Bolognini, *La Commare Secca* di Bertolucci, *Ostia* di Sergio Citti e *Una Vita Violenta* di Paolo Heusch e Brunello Rondi - e sulla sua vita ed opera (*Pasolini l'Enragé* del 1966[868] e *Ninetto Le Messager* del 1995 di Jean-André Fieschi).[869]

[868] Realizzato da Jean-André Fieschi, uno dei nomi più importante dei *Cahiers du Cinéma* per la serie della televisone francese "Cinéastes de Notre Temps".

[869] Cf. http://www.iiclisbona.esteri.it/IIC_Lisbona/webform/SchedaEvento.aspx?id=55 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

II.XVII Produzioni straniere del teatro pasoliniano in Portogallo

> *Bestia da Stile* um texto não texto. Uma obra teatral que percorrendo-as destrói todas as regras e formas da escrita teatral. Uma espécie de biografia, de testamento, onde o próprio Pasolini se desenha em primeiro plano, contando uma história e revelando-se nesta não história habitada por um universo de mortos, que viu, na Primavera de Praga, o fim do Comunismo. Não há personagens mas apenas fantasmas, e a palavra toma forma só através das recordações e da morte. Os versos são vetores de palavras, de uma intimidade – os versos não podem ser reproduzidos, só podem ser repetidos para todos os que com a sua própria presença celebram o rito teatral: atores e espectadores. A palavra deve nascer, chegar à luz, e de cada vez deve ser dita pela primeira vez. A ESSÊNCIA.[870]

Il regista napoletano Antonio Latella (n.1967), dopo aver studiato recitazione presso la scuola del Teatro Stabile di Torino e la Bottega Teatrale di Firenze ed essere stato diretto come attore da notevoli registi, tra i quali Luca Ronconi, acquista fama nazionale ed europea come regista e viene chiamato a dirigere un corso dell'École des Maîtres, vincendo nel 2004 il Premio Gassman come miglior artista dell'anno. Dopo aver messo in scena *Pilade* (2002) di Pier Paolo Pasolini con la produzione del Teatro Out Off di Milano, e successivamente aver presentato *Porcile* nell'agosto 2003 al festival di Salisburgo[871], ha concluso una sua personale trilogia pasoliniana con *Bestia da stile*, presentata nel 2004 alla Biennale di Venezia e nel 2006 a Lisbona, in prima nazionale assoluta, con il titolo *Besta de Estilo*[872], il 18, 19 e 20 maggio 2006 nel Grande Auditório della Culturgest.

88. *Besta de Estilo*, regia di Antonio Latella, Lisbona, Grande Auditório della Culturgest, maggio 2006 (1).

[870] «*Bestia da Stile* un testo non testo. Una opera teatrale che, percorrendole, distrugge tutte le regole e le forme della scritta teatrale. Una sorta di biografia, di testamento, dove lo stesso Pasolini si disegna in primo piano, raccontando una storia e rivelandosi in questa non-storia abitata in un universo di morti che ha visto, nella Primavera di Praga, la fine del Comunismo. Non ci sono personaggi, solo fantasmi e la parola prende forma solo attraverso i ricordi e la morte. I versi sono vettori di parole, di una intimità - i versi non posso essere riprodotti, possono soltanto essere ripetuti per tutti quelli che con la sua stessa presenza celebrano il rito teatrale: attori e spettatori. La parola deve nascere, arrivare alla luce, e ogni volta deve essere detta per la prima volta. LA ESSENZA.» A. Latella, dal programma di sala, in http://www.culturgest.pt/docs/bestia_da_stile.pdf (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[871] Produzione Nuovo Teatro Nuovo, in collaborazione con Festival di Salisburgo, Young Directors Project, 2003.

[872] Una co-produzione Nuovo Teatro Nuovo (Teatro Stabile di Innovazione, Napoli), Teatro Stabile dell'Umbria e Biennale di Venezia, 36º Festival Internazionale di Teatro. Prima, il 22 settembre 2004 al 36º Festival di Teatro, Venezia.

> Voltando às declarações de Latella, "a grande questão levantada por este texto é: porquê e para quê abrir o pano?" "Isso toca-me em especial, por ser encenador e por questionar o que faço. É preciso ter uma motivação para fazê-lo. Para Pasolini, tinha de haver uma exigência ética, espiritual e política." Resumido, para si: "Se não tiveres coragem de abrir o pano, não deves abri-lo."
> "Coragem", por exemplo, para trabalhar e mostrar as matérias pasolinianas, tão cruas quanto incandescentes. O encenador da nova geração italiana sente-se com "coragem para ir sempre em frente" e, além da manifesta predileção por "autores que pagaram com a vida", reputa tal atitude "a mais honesta face ao público". Garante que, se um dia assim não for, muda de vida. Em *Besta de Estilo*, última criação da sua trilogia do autor, "a mais pasoliniana, que respeita na íntegra o seu Manifesto" teatral, conta que "a dificuldade está em não ser um autêntico texto teatral mas quase uma autobiografia". Logo, "o texto mais honesto, mas também o mais artístico, de Pasolini é quase impossível encenar, pois não se pode reproduzir em palco tal objeto artístico". Sem querer "espetacularizá-lo, gostaria de alcançar a comunhão de atores, espectadores e autor". Foi "orientador" duma "encenação de grupo", com "cada ator também encenador do texto que diz, a encontrar-lhe algo autobiográfico, a partilhar a autoria". Os versos "não são recitados". "É mais como se ditássemos um testamento ou abríssemos a carta dum amigo querido que já não existe", declara. Assim, uma dúzia de atores desdobra-se em múltiplas personagens e coro à boca de cena; no centro, Jan / Marco Foschi. Atravessando o século XX (anos 30-60) pelo coração da Europa, com as falas do protagonista por fio condutor. Ele é Jan, poeta checo, nome-homenagem ao estudante Jan Palash, autoimolado em protesto contra a invasão soviética de Praga.[873]

Come sottolinea il regista nelle dichiarazioni alla giornalista Elisabete França, si tratta di una "regia di gruppo a cura di Antonio Latella", e cioè l'idea che il testo pasoliniano non sia diretto in maniera univoca, ma che ogni attore sia autore e non solo interprete. Collaboratori - Cristina Da Rold, costumi; Giorgio Cervesi Ripa, disegno luci; Franco Visioli, suono; Tommaso Tuzzoli, regista assistente - e attori - Marco Cacciola, Marco Foschi, Giuseppe Lanino, Marco Martini, Giuseppe Massa, Giuseppe Papa, Annibale Pavone, Mauro Pescio, Giovanni Prisco, Enrico Roccaforte, Cinzia Spanò, Rosario Tedesco, Stefania Troise - sono in effetti presenze abituali nei lavori di Latella.

[873] «Ritornando alle dichiarazioni di Latella, "la grande questione sollevata da questo testo è perché aprire il sipario?" "Questo mi tocca in modo speciale, perché sono regista e mi domando su quello che faccio. È necessario avere un motivo per farlo. Per Pasolini, doveva esserci una esigenza etica, spirituale e politica." Riassumendo, per Latella "se non hai il coraggio di aprire il sipario, non lo devi aprire". "Coraggio", per esempio, per lavorare e far vedere le materie pasoliniane, tanto crude quanto incandescenti. Il regista della nuova generazione italiana si sente "con coraggio di andare avanti" e, oltre alla dichiarata preferenza per "autori che hanno pagato con la vita", reputa tale atteggiamento "il più onesto davanti al pubblico". Garantisce che, se un giorno non sarà così, cambia vita. In *Bestia da stile*, la più recente creazione della sua trilogia dell'autore, "la più pasoliniana, che rispetta integralmente il suo Manifesto" teatrale, la "difficoltà è non trattarsi di un autentico testo teatrale, ma quasi una autobiografia". Dunque, "il testo più onesto, ma anche il più artistico di Pasolini, è quasi impossibile da mettere in scena, perché non si può riportare in palco un tale oggetto artistico". Senza volere "spettacolarizzarlo, mi piacerebbe raggiungere la comunione tra attori, spettatori e autore". È stato un "orientatore" di una "messa in scena di gruppo" dove "ogni attore è anche il regista del testo che recita per trovare in esso qualcosa di autobiografico e condividendone la creazione". I versi "non sono recitati". "È più come se dettassimo un testamento o aprissimo la lettera di un amico caro che non esiste più", dichiara. Così, una dozzina di attori si sdoppia in vari personaggi e coro sul palcoscenico; al centro, Jan / Marco Foschi. Attraversando il XX secolo (anni 30-60) per il cuore dell'Europa, con il discorso del protagonista come filo conduttore. Lui è Jan, un poeta ceco, nome-omaggio allo studente Jan Palash, auto-immolato in protesta contro l'invasione sovietica di Praga.» E. França, *Pasolini inédito na Culturgest*, "Diário de Notícias", 18 maggio 2006.

89. *Besta de Estilo*, regia di Antonio Latella, Lisbona, Grande Auditório della Culturgest, maggio 2006 (2).

Lo spettacolo alla Culturgest, in lingua italiana con sottotitoli in portoghese, della durata di due ore e mezza circa, presenta il testo pasoliniano diviso in nove episodi e in più gli otto frammenti presenti nelle edizioni successive di Garzanti e Mondadori. I personaggi - Jan, sorella, madre, padre, Karel, Novomesky, ragazzo partigiano, il capitale, la rivoluzione, il coro - sono in verità simboli dei conflitti interni dell'autore.

In parallelo, sabato 20 maggio alle ore 18:00, nel Pequeno Auditório da Culturgest, con il titolo "Descrições de descrições", ha avuto luogo l'incontro tra Antonio Latella[874] e tre registi portoghesi, che hanno lavorato il teatro di Pier Paolo Pasolini: Luís Miguel Cintra[875], João Grosso[876] e Pedro Marques[877]. Nella stessa occasione è stato anche presentato il nº 17 della collana "Livrinhos de Teatro", l'edizione congiunta di Cotovia e Artistas Unidos, *Besta de Estilo* nella traduzione di Clara Rowland[878].

Oltre alla produzione di *Besta de Estilo* di Antonio Latella, in precedenza c'erano state in Portogallo altre tre produzioni straniere del teatro pasoliniano. La prima è quella del Centro Andaluz de Teatro, Siviglia, di *Orgia*, portata nel 1992 sul palcoscenico dell'Auditório Nacional Carlos Alberto, a Porto, con regia della spagnola Sara Molina Doblas (n.1958). Nel 1996, *L'Histoire du soldat*[879], una sceneggiatura inedita di Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti e Giulio Paradisi, con la regia

[874] L'anno seguente Antonio Latella ritornerà alla Culturgest (dal 29 novembre al 1º dicembre 2007) per presentare nel Grande Auditório il suo *Studio su Medea*. Cf. http://www.culturgest.pt/arquivo/2007/medeia.html (ultima visualizzazione 25.05.2015).
[875] Ricordiamo che nel 1999 è stato regista e attore nell'*Afabulação* al Teatro da Cornucópia.
[876] Attore e regista nel 2005 di *Orgia*, al Teatro Nacional D. Maria II - era anche uno degli attori nella prima teatrale portoghese di Pasolini, in *Pílades* (regia di Mário Feliciano, Gulbenkian).
[877] Come abbiamo visto, regista di *Orgia* nel 2006, con la prima al Teatro Viriato di Viseu.
[878] *Bestia da Stile* è stata tradotta e pubblicata nell'ambito dell'Atelier Européen de la Traduction / Scène Nationale D'orléans con l'appoggio della Unione Europea - Commissione per l'educazione e la Cultura 2000.
[879] Una coproduzione della Fondazione Teatro Due con il Festival d'Avignon, Teatro Stabile dell'Umbria, in collaborazione con Compagnia Giorgio Barberio Corsetti e Teatri Uniti, e con la partecipazione di Emilia Romagna Teatro e International Arts Centre de Singel.

di Giorgio Barberio Corsetti, Gigi Dall'Aglio e Mario Martone e la partecipazione di Ninetto Davoli[880] è arrivata a Lisbona, alla Culturgest. Infine, *Pocilga* è stata presentata nel 2000 al Pequeno Auditório del Centro Cultural de Belém, con la regia di Stanislas Nordey (n.1966)[881] in una produzione della compagnia Théâtre Gerard Philipe de Saint-Denis:

> "Eu gosto do Pasolini como poeta, descobri-o pela escrita ao ler o seu teatro. São textos muito fortes que conseguem aliar a política à poesia, como nas tragédias gregas. Gosto muito do trabalho dele em verso porque tem uma música muito especial. Mais do que cineasta ou dramaturgo, ele é um poeta. E gosto do seu pensamento porque ele escapa e resiste, porque ainda não foi recuperado", disse ao PÚBLICO Stanislas Nordey. Por isso, sublinha que fez um espectáculo dentro de um paradoxo, muito poético, mas muito físico, muito gestual, como se os actores escrevessem a poesia de Pasolini por gestos, numa mistura de movimento e de estátua.[882]

[880] Dopo essere stata presentata in Italia, la produzione ha viaggiato ad Avignone (1995, Festival d'Avignon), Lille (1996, La Methaphore) e Antuerpia (1996, International Kunstzentrum de Singel), oltre che a Lisbona. Cf. http://www.teatrodue.org/la-storia/#sthash.UZEs9yI0.dpuf (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[881] Stanislas Nordey, figlio dell'attrice Véronique Nordey e del regista Jean-Pierre Mocky, era il direttore del Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis dal 1998, ma era regista di teatro dal 1991, avendo all'epoca messo in scena ben tre pièce di Pier Paolo Pasolini: *Bête de Style* (1991), *Calderon* (1993) e *Pylade* (1994).

[882] «Mi piace molto Pasolini come poeta, l'ho scoperto attraverso la scrittura leggendo il suo teatro. Sono testi molto forti che riescono ad associare politica e poesia, come nelle tragedie greche. Mi piace molto il suo lavoro poetico perché ha una musica molto speciale. Più che regista o drammaturgo, lui è un poeta. E mi piace il suo pensiero perché lui sfugge e resiste, perché non è stato ancora recuperato", ha detto a PÚBLICO Stanislas Nordey. Perciò sottolinea aver fatto uno spettacolo dentro al paradosso, molto poetico, ma molto fisico, molto gestuale, come se gli attori scrivessero la poesia di Pasolini con gesti, in una mistura di movimento e di statua.» Cf. R. Ferreira e Sousa, *Devorado pelos porcos*, "Público", 10 marzo 2000.

II.XVIII JOHN ROMÃO

> Sinto-me quase perseguido pelo Pasolini. Mas é uma perseguição natural porque como actor e encenador sempre me interessaram os corpos e as relações – de poder, submissão, adoração, fascínio, contemplação, desejo – que eles suscitam. Nisso sinto que o Pasolini não é um autor de outro tempo mas um autor do meu tempo.[883]

John Romão (1984) è un attore e performer portoghese che, dopo aver frequentato la Escola Superior de Teatro e Cinema, ha studiato presso la Nouvelle École des Maîtres, ha studiato Estetica e Teoria dell'Arte Contemporanea presso la Sociedade de Belas Artes di Lisbona e, dal 2005, è stato assistente alla regia e drammaturgia del regista ispano-argentino Rodrigo García[884]. Dopo esordire nel 2002 nella regia teatrale, ha presentato le sue pièce in Portogallo, Spagna, Germania, Norvegia, Repubblica Slovacca, Brasile e Argentina - dirigendo, come abbiamo visto, tra altre[885], *A Direcção do Sangue* a partire di testi di José Tolentino Mendonça nel 2008.

Nel frattempo, Romão collabora come performer con il regista e scenografo cesenate Romeo Castellucci[886] (n.1960) in *Attore, Il Tuo Nome Non È Esatto* prodotto dalla Societas Raffaello Sanzio e presentato nel 2011 al 41º Festival Internazionale del Teatro (Sale Apollinee del Teatro La Fenice, 16 ottobre) come parte del laboratorio *7 peccati*[887]. Grazie a questa esperienza, l'anno seguente sarà uno dei quattro giovani creatori invitati a fare una "residenza artistica", dal 4 al 10 agosto a Venezia, all'interno del progetto Laboratorio Internazionale del Teatro diretto da Àlex Rigola. Al termine di questa esperienza, il 9 agosto del 2012, presso il Teatro Junghans, mette in scena *Pocilga - No Word to a Soul*, con la assistenza e collaborazione drammaturgica di Georgina Oliva e le interpretazioni di Piera Formenti e Damiano Ottavio Bigi, un testo liberamente tratto da *Porcile* di Pier Paolo Pasolini[888].

---

[883] «Mi sento quasi perseguitato da Pasolini. Ma è una persecuzione naturale dato che, come attore e regista, mi hanno sempre interessato i corpi e i rapporti - di potere, sottomissione, adorazione, fascino, contemplazione, desiderio - che essi suscitano. In questo sento che Pasolini non è un autore di un altro tempo, ma un autore del mio tempo." Dichiarazione di John Romão in I. Nadais, *O corpo de Pasolini atropelado por uma floresta de skaters*, "Público", 25 ottobre 2014.

[884] Ha lavorato come attore e co-creatore con Paulo Castro, Jorge Andrade, Tiago Rodrigues, Jorge Silva Melo, Francisco Salgado, Nilo Gallego, Maria João Machado, Marcos Barbosa e Harvey Grossman, e con i coreografi Jean-Paul Bucchieri e Mariana Tengner Barros. Cf. http://www.johnromao.com/ABOUT (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[885] *Eu Não Sou Bonita, Eu Sou o Porco* di Angélica Liddell e Paulo Castro (ZDB, 2012), *Horror* (Teatro Nacional D. Maria II, 2011), *Massacre* (co-creato con Paulo Castro, Citemor, 2011), *Hambre* (La Casona Iluminada, Buenos Aires, 2011), *Agamémnon* di Rodrigo García (São Luiz, 2011), *Morro como País* di Dimítris Dimitriádis (Citemor, 2010), *O Arco da Histeria* inspirato a Louise Bourgeois (ZDB, 2010), *Paisagem e Silêncio* di Harold Pinter (2006), *Distante* di Caryl Churchill (2004), ecc.

[886] Romeo Castellucci inviterà posteriormente Jonh Romão a partecipare al progetto "Voyages du Kadmos" di nuovi registi europei al Festival di Avignone 2013.

[887] Cf. http://www.labiennale.org/it/mediacenter/video/7p-castellucci.html (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[888] http://www.labiennale.org/doc_files/depliant-2012.pdf. Cf. anche http://www.veneziadavivere.com/events/biennale-teatro-venezia-il-laboratorio-internazionale-di-arti-sceniche-diretto-da-alex-rigola (ultima visualizzazione 25.05.2015).

90. *Pocilga - No Word to a Soul*, regia di John Romão, Venezia, Teatro Junghans, 9 agosto 2012.

In un'intervista[889] a Matteo Antonaci, "Intorno a *Pocilga*", John Romão dichiara la sua ammirazione e vicinanza a Castellucci, dovuta soprattutto alla sua "cura del corpo dell'attore in scena", la sua "volontà di inserire lo spettatore all'interno di un'esperienza", a somiglianza di un artista plastico[890] e parla dei sette giorni di esperienza insieme alle due colleghe, con cui aveva lavorato precedentemente nel laboratorio di Castellucci alla scorsa Biennale, e a Damiano Ottavio Bigi, membro della compagnia di Pina Bausch[891]. Romão parla poi del suo approccio a Pasolini:

[889] Un'altra intervista fatta nello stesso ambito è disponibile su Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=oX5IydwRolM (ultima visualizzazione 25.05.201)5.

[890] «Il lavoro con Castellucci è stato seducente ed intenso. La sua generosità, la sua intelligenza e sensibilità, ci hanno ammaliato sin dal primo giorno. Allo stesso tempo la libertà che ci ha concesso nel creare delle proposte sceniche individuali, a partire da elementi plastici e tematici da lui scelti, ci ha permesso di conoscerci meglio, di comprendere i nostri interessi, i nostri riferimenti e le nostre attitudini estetiche. (...) Ho una profonda ammirazione per il lavoro di Castellucci, così come ammiro altri artisti, tra cui Rodrigo Garcìa, con il quale ho lavorato regolarmente come assistente alla regia. La verità però è che sono pochi i registi che risvegliano in me curiosità, ho molta più facilità a sentire empatia con il lavoro di artisti plastici, e credo che la ragione di questa mia attitudine sia da ricercare nell'attenzione al corpo. Ciò che mi avvicina ad alcuni artisti, come Castellucci, è soprattutto la loro attenzione e la loro cura del corpo dell'attore in scena, la loro volontà di inserire lo spettatore all'interno di un'esperienza. Mi riferisco agli "escritores de palco" (gli artisti che lavorano attraverso una scrittura scenica, n.d.r) che pensano e creano la scena teatrale attraverso la relazione intima tra il corpo dell'attore, la parola e la plasticità richiesta da ognuno di questi singoli componenti. Quando inizio a lavorare ad un nuovo spettacolo cerco di tenere sempre aperto uno spazio dal quale possa emergere l'estetica più attinente al discorso che intendo costruire. Preferisco che tale estetica nasca spontaneamente e non a causa di una mia forzatura. È chiaro che con il tempo ed una regolarità di creazione delle opere, pian piano un'estetica si afferma e risalta, però preferisco che questo avvenga in relazione alle tematiche e all'interesse personale con cui di volta in volta intendo approcciare un determinato argomento e non per un'estetica visuale di cui io debba essere a tutti i costi il partigiano. Mi piace entrare nel mondo provocatorio di alcuni artisti e, come nel caso del lavoro di Romeo, uscire dal seminato, dai percorsi segnati (e lui lo sa così bene!).» http://www.labiennale.org/it/teatro/archivio/laboratori-2012/12ago.html (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[891] «Come qualsiasi compagnia, anche noi abbiamo deciso di lavorare insieme per semplice feeling e per comunanza delle motivazioni artistiche che ci guidano. Quando la Biennale ha aperto la possibilità di presentare progetti da sviluppare in una settimana di residenza artistica, ho manifestato immediatamente il mio interesse ed ho invitato due colleghe che avevano lavorato con me nel laboratorio tenuto da Romeo Castellucci durante le scorse edizioni della Biennale: Georgina Oliva e Piera Formenti. Damiano Ottavio Bigi, invece, l'altro attore con il quale abbiamo lavorato in questa residenza, è membro della compagnia di Pina Bausch. Ero molto interessato ad una collaborazione e questa occasione mi è sembrata perfetta, così ho deciso di invitarlo. Il nostro gruppo non si è ancora formalizzato in una compagnia: non avevamo mai lavorato insieme prima d'ora. Il laboratorio di Romeo Castellucci ci ha permesso di conoscerci e di creare legami di reciproca ammirazione. Ci siamo sentiti sulla stessa barca. L'idea di compiere questo viaggio insieme, di vivere il "naufragio", di essere sempre alla ricerca dell'incidente – come suggerisce Paul Virilio – ci rende più istintivi, ci consente

> *Porcile* è un testo teatrale di Pier Paolo Pasolini del 1966, tradotto in film nel 1969. Le due versioni della stessa opera, pur conservando la medesima tematica principale, si distinguono da alcune peculiari caratteristiche. Nel film del '69, infatti, Pasolini crea una seconda linea narrativa non rintracciabile nella drammaturgia (la storia di una comunità di cannibali nel XVI secolo) mentre nel testo teatrale è presente una situazione eliminata nella versione cinematografica ovvero l'apparizione di Spinoza che parla al protagonista Julian in un porcile. *Porcile* è una "máquina de sentido" (una macchina di sensazioni, n.d.r) attraverso la quale corpo umano e corpo animale sono presentati come oggetti di uno stesso occultamento e avvilimento. Carne umana e carne di maiale sono oggetti di desiderio "invertito" e cause di scandalo all'interno di un gruppo sociale. Un giovane, invece di amare il corpo umano, lo divora; un altro, invece di mangiare il corpo del maiale, lo ama. Si tratta di corpi trasgressori che il potere vuole cancellare e nascondere. Ed è questa la principale linea drammaturgica di cui voglio occuparmi.[892]

Dopo questo suo primo avvicinarsi, profondamente corporeo, all'opera del teorico del "teatro di parola", che Jonh Romão deve a un suggerimento di Jorge Silva Melo[893] - che voleva vedere come il giovane regista combattesse "questi demoni rapidi, queste immagini che si chiudono in se, intriganti, sostantive, immagini che rifiutano gli occhi, questo teatro di poesia che sospende il tempo"[894] - Romão inizia una trilogia dedicata a Pasolini in occasione del quarantennale della sua morte: *Cada sopro*, *Teorema* e *Pocilga* si succederanno negli anni e ripeteranno una precisa strategia iniziata con l'esperienza veneziana del performer, e cioè, trasporre la veemenza della parola pasoliniana in tutte le possibilità espressive del corpo, partendo simultaneamente dal testo del poeta

di comunicare fuggendo il linguaggio che utilizziamo quotidianamente e in questo percorso ci avviciniamo e allontaniamo gli uni agli altri, come è normale che sia.» *Ibidem.*

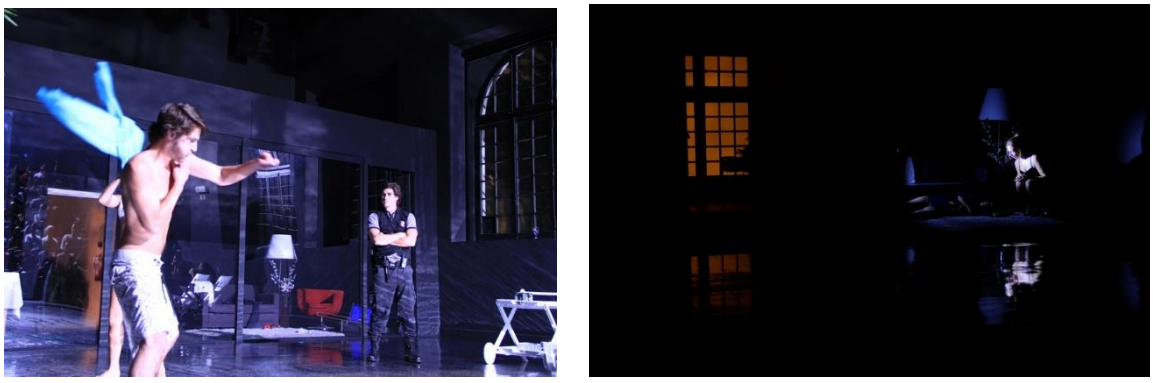
[892] *Ibidem.*

[893] «Romão confessa ter sido absolutamente casual esta aproximação a Pasolini. "Terá acontecido em 2012 esta fixação na sua obra. Começou, penso, numa sugestão do Jorge Silva Melo que selecionou algumas peças enquadráveis no trabalho que vinha desenvolvendo, nomeadamente uma de Genet e, precisamente, a *Pocilga*, de Pasolini".» in F. Bernardino, *O sagrado e o político, Pasolini por John Romão* in http://www.agendalx.pt/artigo/o-sagrado-e-o-politico#.VWmSyNKqqkp (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[894] Nel testo "E agora, John?", nel programma di sala dello spettacolo *Pocilga*, Jorge Silva Melo ne parla e fa un bellissimo omaggio all'arte di John Romão: «Lembro-me que foi à saída de um espetáculo teu no Negócio (ou foi no Nacional?), há já uns bons anos, e vindo a pé até casa, que me pus a pensar na tua espantosa forma de criar imagens, na simplicidade ("natural") com que, com tão poucos meios, atacas a desordem da cena, na febril capacidade que tens de invocar a "parte maldita" e naquilo que, desde que te conheço, mais me intriga, a maneira unicamente tua de fazer durar uma imagem, suspendê-la, durar tanto tempo (um tempo lírico, o teu?), que impercetivelmente se desfaz, como o nevoeiro na costa. E se... e se..., pensei, te confrontasses com um texto que se organiza sistematicamente contra a imagem, contra o teatro (ou o cinema), pela palavra, que se escapa também ao tempo, texto que dura, complexo, barroco, no limite da racionalidade, nos limites da exposição, um texto realmente impenetrável, indomável? Se tivesses que lutar com um texto encantatório – que não se deixa prender nos artifícios da cena? Genet, pensei. Ou um clássico, Webster, os jacobitas. E veio-me à memória aquilo que tanto ouvi dizer a Heiner Müller: a literatura é aquilo que resiste ao teatro. Queria ver-te lutar, sem perder nem ganhar, lutar apenas, suspenso no teu tempo lírico. E acho que foi por essa altura que te passei a *Pocilga* de Pier Paolo Pasolini. Queria ver como combatias estes demónios rápidos, estas imagens que em si se fecham, intrigantes, substantivas, imagens que recusam os olhos, este teatro da poesia que suspende o tempo (ah, a tirada de Espinosa!). Era isso o que queria: que encontrasses antagonistas, que pudesses lutar. Gosto disso, John. E todos estes dias penso num teatro suspenso, invisível. O de Pasolini? O teu?»

e dalla propria versione cinematografica, aggiungendo poi riferimenti estranei ad entrambe le versioni, risultando i suoi spettacoli performativi di grande originalità[895].

Il primo dei tre passi che farà per addentrarsi nell'universo pasoliniano, sarà un approccio indiretto, attraverso la messinscena dell'opera del regista australiano Benedict Andrews (n. 1972)[896] *Every Breath*, appena un anno dopo la sua prima mondiale[897] e nella traduzione di Jorge Silva. Nel Teatro da Politécnica, dal 10 luglio al 3 agosto (avendo integrato dal 10 al 18 luglio il Festival Internacional de Teatro de Almada), la doppia regia di John Romão e Paulo Castro che dirige gli attori Ana Bustorff, Cleia Almeida, João Vaz, Pedro Gabriel Marques e Sisley Dias[898], mette in scena *Teorema* di Pasolini: il rapporto tra una famiglia ricca e l'enigmatica presenza di Chris (qui un addetto alla sicurezza), che vigila notte e giorno la casa della famiglia, proteggendola di una minaccia sconosciuta; ma la sua presenza scatena in ogni membro della famiglia un desiderio - spirituale, artistico e sessuale - che fa cambiare ognuno di loro radicalmente.[899]



91. *Cada Sopro*, regia di John Romão e Paulo Castro, Lisbona, Teatro Politécnica, luglio-agosto 2013.

[895] «Pocilga põe termo a uma trilogia que John Romão dedicou ao autor italiano nos últimos dois anos. Primeiro, encenou com Paulo Castro *Cada Sopro*, do australiano Benedict Andrews, criado como revisitação do filme e do texto *Teorema*. Num segundo momento, o próprio Romão partiu das mesmas referências de Andrews para imaginar o seu *Teorema* para um actor, 12 skaters e um acordeonista assente no questionamento do lugar ocupado pelo sagrado na contemporaneidade. Agora, a encerrar o pequeno ciclo, dirige um elenco composto por Albano Jerónimo, Ana Burtorff, Mariana Tengner Barros, João Lagarto, Paulo Pinto e Pedro Lacerda. Mais uma vez, Romão recorre tanto à peça de teatro quanto ao filme homónimos de Pasolini – muito embora a peça não contemple uma das metades narrativas usadas em paralelo pelo italiano na versão cinematográfica, centrada na história de um canibal e em que a autofagia remete para a humanidade desvalorada em desaustinada autodestruição –, valendo-se igualmente de outras referências cruzadas, como o filme O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante Dela, de Peter Greenaway.» G. Frota, *O corpo de Julian está entregue aos bichos*, "Público", 9 gennaio 2015.

[896] Cf. intervista a Benedict Andrews sull'opera teatrale in http://belvoir.com.au/news/every-breath/ (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[897] Dal 24 marzo al 29 aprile 2012 a Sydney, nel Belvoir St Theatre. Cf. *ibidem.*

[898] Cf. http://www.artistasunidos.pt/programacao/962-cada-sopro e http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_festivais&sn=festival_2013&orn=392 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[899] Trailer su Youtube https://www.youtube.com/watch?v=3GxZnDY4v5I (ultima visualizzazione 25.05.2015). Vedere anche C. Homem Marques, *Um sopro que se transforma em tempestade* in http://timeout.sapo.pt/artigo.aspx?id=4896 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Il secondo spettacolo della trilogia dedicata al quarantennale di Pier Paolo Pasolini rappresenterà un'evoluzione del primo. Si tratta di un nuovo adattamento dello stesso *Teorema*, questa volta firmato da John Romão stesso, e descritto in questi termini:

> The fall of the sense of the sacred in contemporary times inaugurates the searching for new relationships with the real. To declare an object as an enigma where the sacred is in imminent explosion is to draw attention to their uniqueness and mystery of its reason of being. With 12 skateboarders and 1 accordionist on stage that plays the "Et exspecto" by the contemporary composer Sofia Gubaidulina (known as the creator of Poor Music), John Romão creates a show where the word is supplanted by a visual and sound enigmatic and iconographic experience, elegiac and apocalyptic. TEOREMA is inspired by a fundamental piece of European cinema, the film (and text) namesake by Pier Paolo Pasolini, so as a reflection on the staging of the author's death.
> Following the steps of Pasolini, who exalted the popular sense of the sacred with figures from the people, often marginals from urban or rural subproletariat, today John Romão carries to the stage a group of performers that also belong to the street, but in a contemporary context: young skateboarders, other kind of "ragazzi di vita", vehicles that promote the encounter with the sacred in their own body. The relationships between them are about tension, domination and submission and carried by and erotic and sacred ambience, well known by Pasolini.[900]

Dal 31 maggio al 7 giugno 2014 è presentato per la prima volta in Germania[901], al Konstanz Theater, *Teorema*[902], una pièce per un attore (John Romão), 12 skateboarders (i portoghesi Francisco Campos Lima, Guilherme Moura e Wesley Barros e 9 skateboarders della città dove lo spettacolo viene presentato) e un fisarmonicista (Fábio Palma) che suona *Et exspecto* (1985) della compositrice russa Sofia Gubaidulina. La produzione seguirà poi in Portogallo: il 25 ottobre a Porto, al Rivoli Teatro Municipal, nell'ambito del ciclo "O Rivoli Já Dança!", il 27 e 28 novembre a Lisbona, al São Luiz Teatro Municipal - integrato nel "Festival Temps d'Images" - e infine, il 28 febbraio del 2015, viene presentato al Centro Cultural Vila Flor, nei pressi della città di Guimarães.

> Perdido numa floresta de skaters, o corpo de John Romão parece disposto a sofrer o embate – disposto a deixar-se atropelar, a alta velocidade, obstinadamente, por aqueles 12 objetos do desejo contemporâneo (o tipo de mobiliário urbano que é habitual encontrar nos não-lugares da grande cidade consumista), como numa das mais sinistras e inacabadas histórias da Itália do pós-guerra. (...)
> Onde estamos, afinal, nesta noite em que um ator se faz cercar por 12 skaters, um acordeonista (Fábio Palma) e uma peça da compositora russa Sofia Gubaidulina (Et exspecto)? Em 1975, junto à praia, na noite da morte de Pasolini; em 1968, na Itália burguesa (mas a luta, de classes, continua) de *Teorema* – o filme proscrito, considerado "inadmissível" pelo Vaticano, que John Romão vampirizou para construir este espetáculo –; ou em 2014, no Porto da depredação

[900] Cf. http://www.johnromao.com/THEATRE-DIRECTIONS (ultima visualizzazione 25.05.2015).
[901] Cf. M. Lünstroth, *Nachtzug aus Lissabon*, "Südkurier", 31 maggio 2014.
[902] Testi di Tiago Rodrigues e John Romão, inspirati a Pier Paolo Pasolini; luce, José Álvaro Correia; suono, Daniel Romero; musica, Nicolai Sarbib; collaborazione scenica, F. Ribeiro; collaborazione coreografica, Elena Córdoba. Una co-produzione di: Colectivo 84 (Lisbona), Konstanz Theatre (Konstanz), Festival Temps d'Images (Lisbona), Rivoli Teatro Municipal (Porto). Trailer in https://vimeo.com/119908069 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

capitalista onde os motards entregam pizzas ao domicílio e os skaters fazem círculos em torno dos não-lugares, sobretudo quando são fotogénicos?
"Este espetáculo procura uma relação com o filme e com o texto homónimos, mas também procura uma relação com a atualidade. Não se trata de transpor, trata-se de propor uma relação com os corpos da obra de Pasolini, que aliás era perito em misturar nos seus filmes os grandes atores com gente do povo, e com o próprio corpo de Pasolini. Os skaters têm esse papel: são figuras profanas – mas ao mesmo tempo objetos de desejo, de fétiche e de contemplação – do mundo contemporâneo. É esse lado da suspensão do olhar sobre os skaters, exibicionistas por natureza, que quero explorar, elevando essa suspensão ao nível sagrado, religioso, da contemplação", defende John Romão, a quem também interessa a ambiguidade dessas figuras, na fronteira entre a marginalidade e a total assimilação pelas lógicas do consumo capitalista.[903]

92. Immagini dello spettacolo itinerante *Teorema*, regia di John Romão, 2014.

[903] «Perso in una foresta di skaters, il corpo di Jonh Romão sembra disposto a soffrire l'impatto - disposto a farsi mettere sotto, ad alta velocità, ostinatamente, da quei 12 oggetti del desiderio contemporaneo (il tipo di mobilio urbano che è solito trovarsi nei non-luoghi della grande città consumista), come in una delle più sinistre e non finite storie dell'Italia del dopoguerra. (...) Dove siamo, dunque, in questa notte in cui un attore si fa accerchiare da 12 skaters, un fisarmonicista (Fábio Palma) e un'opera della compositrice russa Sofia Gubaidulina (*Et exspecto*)? Nel 1975, vicino alla spiaggia, nella notte dell'uccisione di Pasolini; nel 1968, nell'Italia borghese (ma la lotta, di classi, continua) di *Teorema* - il film proscritto, considerato "inammissibile" dal Vaticano, che Jonh Romão ha vampirizzato per costruire questo spettacolo; o nel 2014, nella Porto della depredazione capitalista, dove i motard consegnano pizze a domicilio e gli skaters fanno cerchi intorno ai non-luoghi, soprattutto se sono fotogenici? "Questo spettacolo cerca un rapporto con il film e con il testo omonimi, ma cerca anche un rapporto con l'attualità. Non si tratta di trasporre, si tratta di proporre un rapporto con i corpi dell'opera di Pasolini, che era, tra l'altro, un esperto nel mischiare nei suoi film i grandi attori con la gente del popolo, e con il proprio corpo di Pasolini. Gli skaters hanno questo ruolo: sono figure profane - ma al tempo stesso oggetti del desiderio, di feticcio e di contemplazione - del mondo contemporaneo. È questo lato della sospensione dello sguardo sugli skaters, esibizionisti per natura, che io voglio esplorare, innalzando la sospensione al livello del sacro, del religioso, della contemplazione" spiega Jonh Romão, a chi interessa anche l'ambiguità di queste figure, nella frontiera tra la marginalità e la totale assimilazione dalle logiche di consumo capitalista.» I. Nadais, *art.cit.*

Terzo e ultimo episodio della trilogia pasoliniana di Romão sarà *Pocilga*, presentato a Lisbona (Culturgest, 15, 16, 17 gennaio 2015), Coimbra (Teatro Académico Gil Vicente, 22 gennaio 2015), Torres Novas (Teatro Virgínia, 20 giugno 2015), Viseu (Teatro Viriato, 27 giugno 2015) e Porto (Teatro Nacional São João, 3 - 12 luglio 2015). Con gli attori Albano Jerónimo, Ana Burtorff, Mariana Tengner Barros, João Lagarto, Paulo Pinto e Pedro Lacerda[904], parte nuovamente sia dal testo che dal film di Pasolini, con cui incrocia altri riferimenti, come a quelli del film *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989) di Peter Greenaway (n.1942).

> Tanto na versão fílmica como na teatral, um dos grandes fatores de atracão para John Romão reside num "texto em que as imagens não estão à mostra, são imaginadas, é tudo narrado". "É um texto barroco, em que não há ações e imagens para serem feitas em cena. Não há nada que esteja realmente a acontecer naquele momento. E as poucas coisas que acontecem são o nada, são o vazio, a personagem do Julian em estado de catalepsia, bloqueado, perplexo, a olhar para cima." A pocilga é, por isso, sempre produto da imaginação, nunca se materializa diante dos olhos do espectador. Daí o problema que o texto levantava: "como criar ações e imagens" que sustentassem o palco. "*Pocilga* vem no seguimento do *Manifesto da Palavra* do Pasolini, em que ele estava mesmo interessado em recuperar a palavra teatral, poética. No filme, a história dos canibais é só ação, ação e silêncio. Por oposição, nesta narrativa da política há um lado da decadência da palavra através do excesso."[905]

[904] Scenografia, F. Ribeiro; luce, José Álvaro Correia; musica, Nicolai Sarbib; suono, João Bento; costumi, Carolina Queirós Machado. Venerdì 16 gennaio c'è stato, dopo lo spettacolo, l'incontro tra artisti e pubblico.

[905] «Tanto nella versione filmica, come in quella teatrale, uno dei fattori di attrazione di John Romão risiede in un "testo in cui le immagini non sono esplicite, sono immaginate, è tutto narrato". "È un testo barocco, in cui non ci sono azioni e immagini per essere messe in scena. Non c'è niente che stia realmente accadendo in quel momento. E le poche cose che succedono sono il nulla, il vuoto, il personaggio di Julian in stato di catalessi, bloccato, perplesso, guardando all'insù." Il porcile è, dunque, sempre prodotto dell'immaginazione, non si materializza mai davanti agli occhi dello spettatore. Da qui il problema che il testo sollevava: "come creare azioni e immagini" che sostenessero il palcoscenico. "*Porcile* segue il *Manifesto di Parola* di Pasolini, in cui lui era davvero interessato nel recupero della parola teatrale, poetica. Nel film, la storia dei cannibali è solo azione, azione e silenzio. Per opposizione, in questa narrativa della politica c'è un lato della decadenza della parola attraverso l'eccesso."» G. Frota, *art. cit.*

93. Immagini dello spettacolo itinerante *Pocilga*, regia di John Romão, 2015.

Come sottolinea nel suo testo, dal titolo "Lamentação", nel programma di sala dello spettacolo, John Romão identifica il dittico cinematografico *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969), come il "momento più nichilista e pessimista di tutta l'opera di Pasolini, in cui la crisi, il disordine e la scomparsa sono totali". Non a caso lo spazio è chiuso - una casa - trasposto dal regista portoghese in un scenario pulito, bianco, che avrebbe ogni possibilità di diventare sporco con l'avanzare della pièce, non fosse che lungo tutta l'azione si verifica un "trabalho uma questão de limpeza constante, metemos os criados constantemente a limparem o espaço, a lavarem o corpo do Julian que o pai vai sujar com chocolate fingindo que se trata de merda."[906]

Julian, il figlio dell'industriale tedesco Klotz e fidanzato della rivoluzionaria innocente Ida, rifiuta l'eredità capitalista e borghese e si rifugia nel suo rapporto con i maiali, rifiutando il rapporto con il mondo; una sorta di Hamlet, l'erede, alla ricerca della sua identità - nella confessione a Ida: "Io non so chi sono". Lo spettacolo, che si costruisce intorno alle rappresentazioni di identità, ma anche all'annullamento - attraverso l'ossessiva pulizia - alla cancellazione della memoria del III Reich attraverso il miracolo capitalistico tedesco della ricostruzione. Lo stesso Julian scomparirà, divorato dal suo stesso desiderio - ossia, dai maiali.

[906] Parole di John Romão: "lavoro su una questione di pulizia costante, abbiamo dei domestici che puliscono costantemente lo spazio, lavano il corpo di Julian, che il padre sporcherà con cioccolata fungendo da merda" , *ibidem*.

> Se *Teorema* é "uma peça visual e sonora, feita em função do movimento", *Pocilga* é uma peça para atores com a palavra no epicentro da ação. Aos olhos do desfecho dessa vida violenta que Pasolini viveu, reforça-se a ideia de os dois textos/filmes formarem um díptico. "Ambas parecem antecipar a morte do autor. O modo como leio *Teorema* sublinha, dentro das suas múltiplas camadas, as circunstâncias em que morreu; *Pocilga* era assumido pelo próprio como um texto autobiográfico, no sentido em que as práticas privadas do protagonista eram tão reprovadas socialmente como a homossexualidade do autor. Mas, o final vai ainda mais longe e olha sobre o modo como o desejo devora o homem", sublinha Romão.[907]

Dopo la trilogia, John Romão tornerà ancora a Pasolini, nel luglio del 2015, con la doppia rappresentazione - una, a Porto, nel salone nobile del Teatro Nacional São João e l'altra a Montemor-o-Velho, nell'ambito del Festival Citemor – di uno spettacolo di danza e parole, basato sulla poesia pasoliniana, dal titolo "Pasolini is me". Si tratta del primo verso del brano musicale "You Have Killed Me"[908] è un brano dall'album *Ringleader of the Tormentors* del cantante inglese Morrissey[909] (n.1959), pubblicato nel 2006 dalla Sanctuary/Attack Records[910]. Un omaggio a Pier Paolo Pasolini - il cantante britannico userà anche una sua foto come sfondo del palco, per una parte del tour di *Ringleader of the Tormentors* - che John Romão riprende e giustifica con queste parole:

> "Pasolini is me", é assim que começa a canção "You have killed me" (2006) de Morrissey. Pasolini, o santo enraivecido, não é só um autor do seu tempo mas uma referência que se prolonga na história da poesia, da militância política, do erotismo, do sagrado, da língua. Soube como ninguém determinar o espaço para meter o seu corpo no meio da história, entre a inconstância social e política, mas sempre consciente da execução, oferecendo o seu corpo sacrificial para testar os seus próprios limites.[911]

[907] «Se *Teorema* è "una pièce visuale e sonora, fatta in funziona del movimento", *Porcile* è una pièce per attori con la parola all'epicentro dell'azione. Alla vista della fine di quella vita violenta che Pasolini ha vissuto, si rinforza l'idea che i due testi/film formino un dittico. "Ambedue sembrano anticipare la morte dell'autore. Il modo come leggo *Teorema* sottolinea, dentro dei suoi molteplici strati, le circostanze in cui è morto; *Porcile* era riferito dallo stesso Pasolini come un testo autobiografico, nel senso che le pratiche private del protagonista erano tanto riprovevoli socialmente quanto l'omosessualità dell'autore. Ma il finale va ancora più lontano e guarda il modo come il desiderio divora l'uomo", sottolinea Romão.» F. Bernardino, *art. cit.*

[908] «Pasolini is me / 'Accattone' you'll be / I entered nothing and nothing entered me / 'Til you came with the key / And you did your best but // As I live and breathe / You have killed me / You have killed me / Yes I walk around somehow / But you have killed me / You have killed me (...)»

[909] «La cultura italiana è ricca e risuona in tutto il mondo. E in prima linea per questa cultura, anche se a molti italiani questo piace e a molti no, c' è Pasolini. Il mio nuovo disco cerca di vendicare Pasolini. I suoi saggi sulla vita italiana sono oggi più veri che mai.» ha dichiarato Morrissey a *La Repubblica.* Cf. C. Moretti, *Un canto d' amore per le bellezze e l' arte di Roma*, "La Repubblica", 16 luglio 2006.

[910] Raggiunse la posizione numero 3 della UK Singles Chart, la più alta (assieme a Irish Blood, English Heart) mai raggiunta da un suo singolo da solista. Video disponibile su https://www.youtube.com/watch?v=coE5DNuUWVc (ultima visualizzazione 25.05.2015).

[911] «"Pasolini is me", così comincia la canzone "You have killed me" (2006) di Morrissey. Pasolini, il santo rabbioso, non è soltanto un autore del suo tempo, ma un riferimento che si prolunga nella storia della poesia, dell'intervento politico, dell'erotismo, del sacro, della lingua. Ha saputo come nessun'altro determinare lo spazio per mettere il suo corpo in mezzo alla storia, tra la incostanza sociale e politica, ma sempre cosciente dell'esecuzione, offrendo il suo corpo sacrificale per testare i suoi stessi limiti.» J. Romão, *Lamentação*, nel programma di sala di *Pocilga*.

II.XIX Un portoghese dipinge Pasolini sulle mura di Roma

> Affronta il tema delle ex fabbriche il secondo intervento artistico del progetto Forgotten e lo fa in grande stile, realizzando l'opera in una delle archeologie industriali più affascinanti della capitale: l'ex fabbrica Mira-Lanza. La struttura ha una storia legata a primati industriali, fusioni aziendali, riconversioni, dopo-guerra, grandi poli culturali, progetti sospesi e persino di incendi; per raccontarla, Forgotten ha invitato l'artista portoghese Frederico Draw, molto sensibile al tema della città, tanto da costituire il collettivo PUTRICA (Proposte Urbane Temporanea di Recupero e Intervento Culturale ed Artistico) che vede nella street art un mezzo attraverso il quale convertire gli spazi vuoti della città rendendoli contenitori di valori artistici e culturali.
> Dal 30 ottobre al 1 novembre l'artista realizzerà un'opera legata al tema pasoliniano, visto che in quegli stessi giorni il Teatro India, stanziato nell'ex area industriale dal 1999, propone un calendario di spettacoli dedicato ad una delle più grandi figure intellettuali del nostro tempo. Anche se il soggetto non è certo nuovo alla street art, Frederico Draw lo realizzerà a suo modo, munito di bomboletta spray (che usa come fosse una matita), regalando un ritratto abbozzato, ma con dettagli sorprendentemente definiti e creando così un patos unico tra spettatore e opera.[912]

Su un silos, all'esterno del Teatro India, negli spazi dell'ex fabbrica Mira Lanza, lo street artist portoghese Frederico Draw[913] ha creato in tre giorni un ritratto di Pier Paolo Pasolino, integrato nell'«intera area esterna di India» che «sarà intitolata *Paesaggio Pasolini*, in sintonia col gasometro, il fiume, il canneto, le rovine, la fabbrica»[914]. Artista tra i più prolifici, Draw è stato invitato per la prima volta a intervenire nel paesaggio urbano di Roma dal "Forgotten Project", un programma italo-portoghese per riscoprire e valorizzare edifici dimenticati della capitale italiana[915]. La sua presenza nella città, in coincidenza con gli innumerevoli eventi pasoliniani nel quarantennale della morte del poeta, lo ha ispirato a dedicargli la sua opera – con la sua caratteristica trattazione di volti e soprattutto di sguardi, nel suo stile peculiare: come uno schizzo su carta, ma eseguito a bomboletta sul muro.

---

912 B. Picci, *Streetart News [wall 19] – Frederico Draw (Portogallo) a Roma* in http://barbarapicci.com/2015/11/03/frederico-draw-roma/ (ultima visualizzazione 03.11.2015).

913 Federico Soares Campos nasce a Porto nel 1988. Street artist poliedrico, architetto ed esperto in Fotografia e Comunicazione, Federico Draw è noto al pubblico internazionale per la sua caratteristica trattazione di volti e soprattutto di sguardi per la creazione di scenari artistici e comunicativi. «Una serie di ritratti che non si riducono alla mera rappresentazione ma creano dimensioni ulteriori di stupore, memorie, immaginazione, tutti legati alla potente profondità di uno sguardo.» Cf. http://www.fredericodraw.com/ (ultima visualizzazione 03.11.2015). L'artista è stato chiamato da Turismo Creativo per la giornata mondiale contro la violenza sulla donna del 25 novembre 2014 ed ha realizzato intensi muri in 5 città diverse: Arce, Caserta, Fondi, Gaeta e Terracina. Cf. http://shifter.pt/2014/11/do-porto-para-italia-frederico-draw-convidado-a-pintar-em-5-cidades-italianas/ (ultima visualizzazione 03.11.2015). Cf. anche https://www.facebook.com/frederico.draw.

914 Cf. http://www.adnkronos.com/cultura/2015/10/20/pasolini-quarant-anni-dalla-tragica-scomparsa-teatro-roma-celebra_lfEQ3iVdn6qKothTNM7KeI.html (ultima visualizzazione 03.11.2015).

915 Cf. http://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/teatro_di_roma_pasolini.pdf (ultima visualizzazione 03.11.2015).

94. Frederico Draw dipinge il murale pasoliniano, Roma, Teatro India, novembre 2015 (foto di Paolo Darra).

Ne scrive Stefano Petrella sul giornale La repubblica il 2 novembre 2015:

> "Ho scelto di ritrarlo rielaborando una foto in cui il suo sguardo, spesso pensieroso, mi sembra più positivo, rivolto verso l'alto e carico di speranza". Con queste parole lo street artist portoghese Frederico Draw descrive il suo lavoro per il murales pasoliniano che ha realizzato all'interno del Teatro India. Su uno dei silos dell'ex fabbrica Mira Lanza, grazie alle bombolette di Draw è apparso il volto di Pier Paolo Pasolini, a quarant'anni dalla scomparsa. "Essendo straniero, l'obiettivo era di raccontare un personaggio così importante per Roma senza il blocco emotivo che si potrebbe avere essendo direttamente coinvolti", spiega l'artista, chiamato a una ricerca fotografica sull'intellettuale italiano che l'ha portato a ritrarre un Pasolini "scevro dai significati politici che il contesto sociale italiano è solito attribuirgli". Nasce così un dipinto senza tempo, nato per restare negli spazi del Teatro di Roma, che proprio in questi giorni celebra l'opera pasoliniana con una serie di eventi, spettacoli ed incontri, tra memoria e sguardo al futuro. L'intervento artistico, il primo di Draw in città, è il secondo del progetto "Forgotten", patrocinato, tra gli altri, dall'ambasciata del Portogallo in Italia, che ha chiamato cinque artisti portoghesi a valorizzare alcuni edifici dimenticati di Roma attraverso i colori della street art.[916]

[916] S. Petrella, *Un murales di Pasolini al Teatro India: l'opera di Frederico Draw*, "La Repubblica", 2 novembre 2015. Vedere anche il video del magazine quotidiano di Repubblica Tv, *RepTv News, Strartisti: da Porto a Roma per Pasolini, la street art "schizzata" di Draw*, di Arianna Di Cori, riprese di Leonardo Meuti e montaggio di Alberto Mascia: http://video.repubblica.it/rubriche/strartisti/reptv-news-strartisti-da-porto-a-roma-per-pasolini-la-street-art-schizzata-di-draw/217056/216239 (ultima visualizzazione 03.11.2015).

Curato da Hugo Dias e Alessandra Arpino, «Forgotten è un progetto urbano che mira a porre in luce alcuni edifici della città di Roma che negli anni, a causa di fattori legati alla inevitabile espansione della città stessa, al cambiamento delle abitudini dei cittadini, sono stati in qualche modo "dimenticati" o rischiano di esserlo e prospettano un futuro piuttosto incerto» - come si legge nella sua presentazione[917]. Un progetto che coinvolge cinque artisti dell'arte urbana portoghese «invitati per la prima volta a realizzare opere murali nella città di Roma, ciascuno con la propria personalissima tecnica». L'operazione si realizza in collaborazione con l'Ambasciata del Portogallo presso lo Stato italiano, l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, la Casa dell'Architettura di Roma e l'Istituto Portoghese di Sant'Antonio in Roma.

[917] Cf. http://www.forgottenproject.it/ e https://www.facebook.com/Forgotten-Project-996305907054130/timeline/ (ultima visualizzazione 03.11.2015).

III. SAN PAOLO e DUE CONCETTI PAOLINI

Houve uma hora em que o mundo foi dado aos poetas - a hora de S. Paulo. [918]

[918] «C'è stata un'ora in cui il mondo fu dato ai poeti – l'ora di San Paolo» T. Pascoaes, *op. cit.*, p. 81.

III.I.I La figura, il pensiero, la produzione scritta

III.I.I L'apostolo dei gentili

Per quanto possa sembrare superfluo, essendo materia assai nota e non potendo che essere superficiale il nostro approccio, è certo che non possiamo cominciare questa esposizione senza riferire, anche se nel modo più sommario, e facendolo d'accordo con le idee comunemente accettate oggi dall'esegesi paolina, alcuni dati sulla biografia e sul pensiero di quello che è passato alla storia come "l'apostolo dei gentili"[919].

> As fontes para a reconstrução biográfica de Paulo permanecem essencialmente duas: as cartas paulinas e os Atos dos Apóstolos. As Cartas de Paulo têm uma declarada finalidade pastoral, mas é verdade que os traços autobiográficos abundam, pois o Apóstolo compromete-se existencialmente com a sua pregação. Alguns preciosos versículos da 1Tes (1,1-10); o capítulo 16 da 1 Coríntios; o arranque da 2 Cor, bem como o núcleo constituído pelos capítulos 10 a 13; os capítulos 1 e 2 da Carta aos Gálatas; os capítulos 15 e 16 da importante Epístola aos Romanos; e alguns trechos de Filipenses. É verdade que este conjunto de trechos não bastaria, por si só, para narrar-nos a vida de Paulo, mas transmitem-nos em primeira pessoa a consciência apaixonada que ele tem de si próprio e da sua missão.
> Que ficamos a saber da vida de Paulo? Que Paulo pertence à tribo de Benjamim (Filp 3,5; Rom 11,1); foi Fariseu (Filp 3,5); viu a Cristo; considera-se a última testemunha da ressurreição (1Cor 15,8). Pouco depois da sua conversão, Paulo prega na Arábia (Gal 1,17), e sobe a Jerusalém somente três anos após se ter tornado discípulo de Jesus. Até lá ele não é conhecido das Igrejas da Judeia. Reencontra Pedro e Tiago em Jerusalém (Gal 1,18-24). Sobe uma segunda vez a Jerusalém e reencontra de novo Pedro e Tiago, assim como João (Gal 2,1-10). Paulo estreita os laços com a comunidade de Jerusalém organizando em favor dela uma coleta (2 Cor 8,9). E manifesta a intenção de passar por Roma para se dirigir a Espanha.[920]

[919] Il nostro percorso è partito dalla voce "San Paolo" della Enciclopedia dei Santi: cf. AA. VV., *Enciclopedia dei Santi. Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città nuova, 1998.

[920] «Le fonti per la ricostruzione biografica di Paolo rimangono essenzialmente due: le lettere paoline e gli Atti degli Apostoli. Le Lettere di Paolo hanno una dichiarata finalità pastorale, ma è vero che i tratti biografici abbondano, poiché l'Apostolo si compromette esistenzialmente con la sua predicazione. Alcuni preziosi versetti della 1Tes (1,1-10); il capitolo 16 della 1Cor; l'inizio della 2Cor, e anche il nucleo costituito dai capitoli 10 al 13; i capitoli 1 e 2 della Lettera ai Galati; i capitoli 15 e 16 dell'importante Epistola ai Romani; e alcuni brani dei Filippensi. È vero che questo insieme di brani non basterebbe, di per sé, per raccontarci la vita di Paolo, ma ci trasmette in prima persona la coscienza appassionata che lui ha di sé stesso e della sua missione. Cosa impariamo della vita di Paolo? Che Paolo appartiene alla tribù di Beniamino (Filp 3,5; Rom 11,1); fu Fariseo (Filp 3,5); ha visto Cristo; si considera l'ultimo testimone della resurrezione (1Cor 15,8). Poco dopo la sua conversione, Paolo predica in Arabia (Gal 1,17), e sale a Gerusalemme soltanto tre anni dopo essere diventato discepolo di Gesù. Fino a quel punto lui non è conosciuto dalle Chiese della Giudea. Ritrova Pietro e Giacomo a Gerusalemme (Gal 1,18-24). Sale una seconda volta a Gerusalemme e trova nuovamente Pietro e Giacomo, così come Giovanni (Gal 2,1-10). Paolo stringe i rapporti con la comunità di Gerusalemme organizzando in suo favore una colletta (2 Cor 8,9). E manifesta intenzione di passare da Roma per dirigersi in Spagna.» J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial: reconhecer Paulo*, "Além Mar, perspectiva Missionaria", giugno 2008 - in http://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EkEkuEZkuVtxiHfYpL (ultima visualizzazione 10.09.2015).

Paolo[921] è nato cittadino romano di famiglia ebraica farisea a Tarso (Cilicia), all'inizio del I secolo. Inizialmente ha perseguitato i cristiani, poiché, non credendo nella resurrezione di Gesù, si opponeva alla predicazione dei fedeli di Cristo. In effetti, gli *Atti degli apostoli* raccontano che Saulo ha assistito all'uccisione del primo martire della nuova Chiesa, Stefano, giudicato colpevole di bestemmia – il cui mantello sarà stato deposto ai suoi piedi[922].

Secondo Teixeira de Pascoaes (1877 –1952), scrittore del "saudosismo" portoghese, che nel 1934 scrive una biografia romanzata di Paolo – il percorso mistico del "divino poeta da vida e da loucura", molto elogiato da Miguel de Unamuno, e a seguito del quale Pascoaes è diventato uno degli autori lusitani più tradotto all'estero, questo è stato l'episodio centrale della vita dell'apostolo:

> A existência é um crime perpétuo. Que é viver, senão morrer, matando? A terra foi natural, quando pertenceu a todos os animais à solta e a todas as árvores crescendo livremente, a terra antes do homem espiritual, visionado por S. Paulo.
> Deus, sentindo a imperfeição da sua obra, não a pôde destruir. Noé salvou-se na barca. Resta apenas emendá-la, expiar o crime. É o significado do Calvário. Jesus é o remorso de Deus, o Filho.
> A dor é filha de quem sofre. Nasce das nossas entranhas, para que nós a amemos e ela nos dilacere e transfigure. Também o remorso nasce do crime, tentando eliminá-lo; é um movimento de regresso ao estado pré-criminoso. A ação criadora do crime e a ação aperfeiçoadora do remorso, eis a Tragédia universal, que os judeus divinamente conceberam.
> Paulo, presidindo à lapidação de Estêvão, cometeu um crime, origem do seu remorso tão fecundo! Repetiu a tragédia divina em drama humano. Identificou-se ao Criador e ao Redentor. Quem lhe apareceu, na estrada de Damasco, foi o seu remorso personificado em Jesus Cristo, o deus da sua vítima.[923]

[921] Come nota giustamente Giorgio Agamben, l'apostolo, nelle sue lettere, chiama se stesso sempre e soltanto Paulos. È l'autore degli Atti che menziona il passaggio da Saulos a Paolos, come quello di una condizione regale (nome dal primo re degli Israeliti, Sàul) all'infimo (in latino l'aggettivo paulus significa "di piccola quantità", "piccolo"). «Paolo sarebbe dunque un soprannome, segno che l'apostolo si dà nel momento in cui assume pienamente la vocazione messianica. Saulos qui et Paulos contiene dunque una profezia onomastica che doveva avere una lunga discendenza. La metanomasia realizza l'intransigente principio messianico, saldamente enunciato dall'apostolo, secondo cui nei giorni del messia le cose deboli e di poco conto – che, per cosè dire, non esistono – prevalgono su quelle che il mondo considera forti e importanti» in G. Agamben, *op. cit.*, p.18.

[922] Sull'informazione contenuta negli Atti, aggiunge Tolentino Mendonça: «Os Actos dos Apóstolos, de um ponto de vista estritamente biográfico, não deixam de ser lacónicos, pois não era esse o objectivo de Lucas, mais interessado em mostrar como o Evangelho, na força do Espírito, se move de Jerusalém até aos confins da Terra (Act 1,8). No entanto, há traços da vida de Paulo que nos aparecem referidos apenas ali: Paulo é natural de Tarso da Cilícia (Act 21,39; 22,3) e é cidadão desta cidade (Act 21,39). De nascimento, Paulo é cidadão romano (Act 22,25-29). O seu nome judaico é Saul (Act 7,58 e 13,9). Ele estuda em Jerusalém aos pés de Gamaliel (Act 22,3). Paulo foi perseguidor em Jerusalém e assistiu à lapidação de Estêvão (Act 7,58). Foi baptizado por Ananias em Damasco (Act 9,17). De Damasco Paulo vem directamente a Jerusalém, e depois parte de lá para Tarso (Act 9, 26-30). Paulo é conduzido por Barnabé à Antioquia da Síria (Act 11,25), e é profeta e Doutor da Igreja de Antioquia (Act 13,1). Realiza a sua primeira viagem missionária na Ásia Menor (Act 13,1 a 14,28). Participa na Assembleia de Jerusalém entre a primeira e a segunda viagens missionárias (Act 15,1-35). A segunda viagem missionária tem como plataforma Corinto (Act 15,36 e 18,22). A terceira viagem missionária fixa a sua base em Éfeso (Act 18,23 e 21,16). Paulo é feito prisioneiro em Jerusalém, é conduzido a Cesareia e acompanhado a julgamento até Roma (Act 21,17 e 28,31).» in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial*, cit.

[923] «L'esistenza è un crimine perpetuo. Cos'è vivere se non morire, uccidendo? La terra è stata naturale quando ha appartenuto a tutti gli animali liberi allo stato brado e a tutti gli alberi crescendo liberamente, la terra prima dell'uomo spirituale, visionato da San Paolo. Dio, sentendo l'imperfezione della sua opera, non l'ha potuta distruggere. Noè si è salvato nella barca. Resta soltanto correggerla, spiare il crimine. È il significato del Calvario. Gesù è il rimorso di Dio, il Figlio. Il dolore è il figlio di chi soffre. Nasce delle nostre viscere, perché noi l'amiamo ed esso ci laceri e trasfiguri. Il rimorso nasce anche dal crimine, cercando di eliminarlo; è un movimento di ritorno allo stato pre-criminale. L'azione

Oltre alla partecipazione al martirio di Stefano, Paolo "infuriava contro la Chiesa ed entrando nelle case prendeva uomini e donne e li faceva mettere in prigione" (Atti 8, 1-3). L'evento cruciale della sua vicenda personale avviene, però, a Damasco:

> Tanto Gal 1,17 como Act 9,3; 22,6 e 26,12 coincidem em que Damasco foi para Paulo o princípio dos princípios: experimentou a revelação do Senhor Ressuscitado, viu a Sua luz, e começou aí a sua conversão e vocação. É curioso que as Escrituras não referem que Paulo ia de cavalo ou caiu dele. A imaginação e a iconografia ocidentais é que introduziram esse elemento, pois a melhor maneira de representar a reviravolta de Paulo pareceu ser a de uma queda hípica aparatosa. Que a transformação foi grande, isso não há dúvida.[924]

Tolentino riferisce la caduta sulla strada di Damasco a seguito della folgorazione, che la tradizione artistica posteriore – e in essa si include anche Pasolini[925] - ha immaginato come una teatrale caduta da cavallo, anche se il particolare è assente nei tre resoconti. Il poeta italiano sarà stato senz'altro impressionato dall'eccelsa bellezza del modello caravaggesco, studiato con amore ai tempi di studio universitario a Bologna, con lo storico dell'arte Roberto Longhi (1890-1970)[926]. Pasolini che condivide con Caravaggio – come nota Marco Antonio Bazzocchi – una sorta di diaframma luminoso che divide autore e spettatori dalla realtà che rappresentata, come se questa fosse riflessa in uno specchio:

> La volontà di sperimentazione di Pasolini punta diretta a un «eccesso di evidenza», ma sempre secondo modi che accerchiano e quasi tentano di espugnare le regole della rappresentazione.[927]

---

creatrice del crimine e l'azione perfezionatrice del rimorso, ecco la Tragedia universale, che gli ebrei hanno concepito divinamente. Paolo, presiedendo alla lapidazione di Stefano, ha commesso un crimine, origine del suo rimorso tanto fecondo! Ha ripetuto la tragedia divina in dramma umano. Si è identificato col Creatore e col Redentore. Chi gli è comparso, sulla strada di Damasco, è stato il rimorso personificato in Gesù Cristo, il dio della sua vittima.» T. de Pascoaes, *op. cit*., pp. 30-31.

[924] «Sia Gal 1,17 che Att 9,3; 22,6 e 26,12 coincidono nella versione che Damasco è stata per Paolo l'inizio degli inizi: ha sperimentato la rivelazione del Signore Resuscitato, ha visto la Sua luce, e ha iniziato lì la sua conversione e vocazione. È curioso notare che le Scritture non riferiscono che Paolo andasse a cavallo o ne sia caduto. L'immaginazione e l'iconografia occidentali hanno introdotto tale elemento, perché il modo migliore di rappresentare il cambiamento di Paolo è sembrato essere quello di una drammatica caduta ippica. Che si sia trattata di una grande trasformazione, non ci sono dubbi.» in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.

[925] «Non sono mai stato spavaldamente in sella (come molti potenti della terra, o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte nella polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio.» in Lettera di Pier Paolo Pasolini a Don Giovani Rossi, 27 dicembre 1964, in P.P. Pasolini, *Lettere* cit., p. 577.

[926] Più volte citata nelle biografie pasoliniane e in prima persona è stata l'influenza di Roberto Longhi nella sensibilità artistica di Pier Paolo Pasolini, in particolare dei suoi studi su Caravaggio, che hanno dato vita agli scritti "Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia" (in *Proporzion*i, 1943) e *Caravaggio* (1952).

[927] M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 149. Bazzocchi aggiunge che in tali rappresentazioni «tutto come sospeso a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto».

95. *La conversione di San Paolo* del Caravaggio nelle due versioni pervenute:
l'iniziale, del 1600, appartenente alla famiglia romana Odescalchi,
e quella del 1601, nella Cappella Cerasi della Basilica di Santa Maria del Popolo a Roma.

L'evento è raccontato così negli Atti:

> Saulo frattanto, sempre fremente minaccia e strage contro i discepoli del Signore, si presentò al sommo sacerdote e gli chiese lettere per le sinagoghe di Damasco al fine di essere autorizzato a condurre in catene a Gerusalemme uomini e donne, seguaci della dottrina di Cristo, che avesse trovati. E avvenne che, mentre era in viaggio e stava per avvicinarsi a Damasco, all'improvviso lo avvolse una luce dal cielo e cadendo a terra udì una voce che gli diceva: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?». Rispose: «Chi sei, o Signore?». E la voce: «Io sono Gesù, che tu perseguiti! Orsù, alzati ed entra nella città e ti sarà detto ciò che devi fare». Gli uomini che facevano il cammino con lui si erano fermati ammutoliti, sentendo la voce ma non vedendo nessuno. Saulo si alzò da terra ma, aperti gli occhi, non vedeva nulla. Così, guidandolo per mano, lo condussero a Damasco, dove rimase tre giorni senza vedere e senza prendere né cibo né bevanda. (Atti 9,1-9)

E così nelle parole di Pascoaes:

> A sombra da nuvem alonga-se, negra, sobre a estrada e já se confunde com a de Paulo. Os dois vão encontrar-se; a nuvem do céu e o espírito do Poeta. E deste encontro nascerá o milagre transfigurador da Humanidade. (…)
> O facho acende-se, em pleno azul do meio-dia! É um clarão maravilhoso, precipitado das Alturas, e um grito incandescente: *Saulo! Saulo! Por que me persegues?* O relâmpago instantâneo bate na fronte do apóstolo e lança-o por terra, deslumbrado: *Quem és, senhor?* E a voz celeste lhe respondeu: *Sou Jesus, a quem persegues. Duro é para ti recalcitrar contra o aguilhão.*

> Consumou-se o milagre, o mais surpreendente dos milagres! A realidade ficou vencida! E eis a alegria da nossa alma! [928]

A tale episodio si associa la sua conversione, alla quale si sono aggiunte le conoscenze trasmesse da Anania. Saulo diventa dunque un energico e convinto diffusore del messaggio cristiano, assumendo più tardi il nuovo nome di Paolo. Giustifica l'auto-intitolazione di "apostolo" con la rivelazione del Vangelo che avrebbe avuto da Cristo stesso, come racconta nella Lettera ai Galati.

> Paulo apareceu também dum modo imprevisto e deslumbrante. Gerado nas entranhas dum relâmpago, filho de um milagre, vem prometer o Impossível. Vem, em nome da loucura criadora, matar a razão falida e desprezada por infecunda. Vem oferecer o que as almas querem: a liberdade, a igualdade, a anulação do crime, a bem-aventurança eterna, o Impossível! Mas, afinal, o impossível só o é dentro dos limites da matéria e da razão. Esses limites, que o génio antigo definiu, não resistem ao verbo de S. Paulo. [929]

È al grande successo che ottenne presso i pagani, che deve l'epiteto di "apostolo dei gentili", avendo indirizzato tredici lettere ai nuovi fedeli che è riuscito a convertire, esortandoli a perseverare nella fede nella morte e resurrezione di Gesù, più importante che le opere, per il raggiungimento della salvezza. Il sacrificio sulla croce aveva superato i riti dell'Antico Testamento (circoncisione, purificazioni rituali, sacrifici di animali), annientando l'idea di un popolo eletto, quello della Legge mosaica, e allargando la possibilità della vita eterna anche ai pagani.

Dopo aver trovato forte resistenza da parte degli Ebrei di lingua greca, a cui per primo si rivolse nelle sinagoghe, ha centrato il suo discorso sui pagani, fondando comunità cristiane in varie località dell'Asia Minore e della Grecia, come Efeso, Mileto, Corinto, Colossi, Filippi. È stato dopo l'episodio della predicazione ad Atene, in cui i filosofi lo hanno deriso a proposito della resurrezione dei morti, che si è convinto che la conversione dipendeva più della potenza dello Spirito, che non da argomenti razionali e dimostrazioni logiche[930]; perciò l'annuncio cristiano si sarebbe dovuto incentrare su Cristo crocefisso e sulla debolezza della croce. Nelle lettere indirizzate ai Romani, a

[928] «L'ombra della nuvola si allunga, nera, sulla strada e già si confonde con quella di Paolo. I due stanno per trovarsi; la nuvola del cielo e lo spirito del Poeta. E da questo incontro nascerà il miracolo che trasfigura l'Umanità. (…) Il fascio s'accende, in pieno celeste di mezzogiorno! È un chiarore meraviglioso, precipitato dalle Altezze, e un grido incandescente: *Saulo! Saulo! Perché mi perseguiti?* Il lampo istantaneo batte sul viso dell'apostolo e lo butta per terra, meravigliato: Chi sei, signore? E la voce celeste gli risponde: *Sono Gesù che perseguiti. Duro è per te lottare contro le catene.* Si è consumato il miracolo, il più sorprendente dei miracoli! La realtà è stata vinta! Ed ecco la gioia della nostra anima!» T. de Pascoaes, *op. cit*., p. 65.

[929] «Paolo è comparso anche in un modo imprevisto e meraviglioso. Generato dalle viscere di un lampo, figlio di un miracolo, viene per promettere l'Impossibile. Viene, a nome della follia creatrice, ad uccidere la ragione fallita e disprezzata perché infeconda. Viene per offrire quello che le anime vogliono: la libertà, l'uguaglianza, l'annullamento del crimine, la benedizione eterna, l'Impossibile! Ma, alla fine, l'impossibile lo è soltanto dentro ai limiti della materia e della ragione. Tali limiti, che il genio antico ha definito, non resistono al verbo di San Paolo.» *Ibidem*, p.41.

[930] Cf. J.T. Mendonça, *Quando o Novo Testamento cita os poetas (Act 17,28),* "Communio, Revista Internacional Católica", 4, XXXI, Porto, Associação de Teologia e Cultura Cristã, ottobre-dicembre 2014, pp. 391-397.

Corinzi, ai Galati, l'apostolo sottolinea che la salvezza è dono di Cristo e non frutto di una conquista da parte dell'uomo, in cui si opponeva all'idea mantenuta dai giudeo-cristiani. Nel Concilio di Gerusalemme in cui partecipa con questi ultimi, riesce a fare prevalere la sua idea che è la fede che salva, per cui non c'era più distinzione tra giudei e pagani davanti a Dio. È Paolo a sviluppare anche alcune idee centrali del cristianesimo quali la concezione del "corpo mistico" della Chiesa, l'Eucaristia come memoriale della morte e resurrezione di Gesù, la preminenza della carità.

Gli Atti degli apostoli descrivono l'ultimo viaggio di Paolo verso Roma, per difendersi dalle accuse degli Ebrei davanti al tribunale dell'imperatore, dove intorno all'anno 67 d.C., vittima della persecuzione di Nerone, è decapitato – diritto che lo assisteva nella morte, visto che era cittadino romano. Così lo descrive Pascoaes:

> Nero, por uma ordem superior, incendiara a Roma pagã, como Lucrécio matara os deuses, num poema. Mas seria o canto de Nero ou a palavra de S. Paulo? Culparam um e outro. Qual deles o mais responsável? Nero mandou deitar o fogo, de longe, de Antium, a fim de evitar desconfianças. Mas quem o fez arder foi S. Paulo. Ambos queimaram Roma e o Passado. [931]
>
> Arde a Roma de Augusto, para que se edifique a Roma de S. Pedro. Lançam às feras os cristãos; e a turba comunga a imagem dos mártires, que é a múltipla de Cristo. A carne dos mártires santifica os tigres e os leões: cristianiza-os. A ferocidade vai ser caridade, e a sensualidade castidade. Nero auxilia diabolicamente a obra divina do apóstolo. [932]

Una versione più fedele alla storia la ritroviamo nelle parole di Tolentino Mendonça:

> Sobre o seu fim, a morte em Roma, temos algumas referências esparsas da Antiguidade cristã. Eusébio cita o testemunho do bispo de Corinto, segundo o qual Pedro e Paulo teriam sido martirizados. Tertuliano indica que a execução foi semelhante à de João Baptista, ou seja, decapitação. O ano mais provável parece ser o de 67, pela simples razão de que essa data coincide com o fim da perseguição de Nero, mas pode ter acontecido entre 64 e 67.[933]

[931] «Nerone, seguendo un ordine superiore, aveva incendiato la Roma pagana, come Lucrezio aveva ucciso gli dei in una poesia. Ma era il canto di Nerone o la parola di San Paolo? Hanno incolpato l'uno e l'altro. Quale di loro era il più responsabile? Nerone ha fatto attizzare il fuoco da lontano, da Anzio, per evitare rumori. Ma chi l'ha fatto bruciare è stato San Paolo. Ambedue hanno bruciato Roma e il Passato.» T. de Pascoaes, *op. cit*., p. 285.

[932] «Brucia la Roma di Augusto, perché si edifichi la Roma di San Pietro. Lanciano alle belve i cristiani; e il popolo comunica dell'immagine dei martiri, che è la moltiplicazione di quella di Cristo. La carne dei martiri santifica le tigri e i leoni; li cristianizza. La ferocità diventerà carità, e la sensualità castità. Nerone aiuta diabolicamente l'opera divina dell'apostolo.» *Ibidem*, pp. 302-303.

[933] «Sulla sua fine, la morte a Roma, abbiamo alcuni riferimenti sparsi nell'Antichità cristiana. Eusebio cita la testimonianza del vescovo di Corinto, secondo il quale Pietro e Paolo sarebbero stati martirizzati. Tertuliano indica che l'esecuzione è stata simile a quella di Giovanni Battista, ossia, decapitazione. L'anno più probabile sembra essere il 67, per il semplice motivo che tale data coincide con la fine della persecuzione di Nerone, ma può essere accaduta tra il 64 e il 67.» J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.

III.I.II Le Lettere e il pensiero paolino

> I testi di Paolo sono lettere, scritte da un dirigente ai gruppi da lui fondati o sostenuti. Queste lettere coprono un periodo molto breve (dal 50 al 58). Sono documenti militanti spediti a piccoli nuclei di convertiti. Non sono né racconti, come i Vangeli, né trattatati teorici, come ne scriveranno più tardi i Padri della Chiesa, e neppure profezie liriche, come l'Apocalisse attribuita a Giovanni. Sono *interventi*. (…) Paolo non scrive né un sistema, né una summa, e neppure dei veri libri. Propone una parola di rottura, e lo scritto non viene che de conseguenza, quando è necessario.[934]

Sono tredici le lettere di Paolo scritte in greco[935] durante la sua predicazione itinerante - per la Grecia e l'Asia minore, attuale Turchia – e prigionia, in Cesarea e a Roma. Raccolte nel Nuovo Testamento, sono datate probabilmente tra gli anni '50 e '60. Negli anni sono stati sollevati dubbi circa l'autenticità di alcune di loro, che non sono però in contrasto col messaggio paolino contenuto nelle lettere ritenute autentiche.

> Quando Paulo morreu, o primeiro Evangelho, aquele de Marcos, provavelmente não tinha sido ainda escrito. O que faz dele o primeiro autor cristão. E não apenas isso. Nós possuímos de Paulo várias cartas, e é possível seguir a evolução do seu pensamento nos quinze anos que dura a sua atividade epistolar. No Novo Testamento é um caso único. Em década e meia de atividade intensa e de reflexão, o seu pensamento evolui, as motivações amadurecem, alteram-se os destinatários e as situações que ele enfrenta. A evolução do seu pensamento liga-se também a uma evolução da forma literária na qual ele se exprime. Se os primeiros escritos de Paulo são cartas simples, sem grande elaboração, o apóstolo passa a conhecer os recursos da oficina literária e a manejá-los, tornando-se um verdadeiro escritor.
>
> Esta evolução é ainda mais interessante – e é certamente um fator que confere ao pensamento de Paulo um potencial de sedução muito forte – se tivermos em conta que o mundo paulino tem um centro que permanece imutável: a ressurreição de Jesus. «Se Cristo não ressuscitou a nossa pregação é vazia, e vazia também é a vossa fé» (1 Cor 15,12). Um centro fixo num pensamento móvel – assim se poderia descrever em grande parte o génio do apóstolo que inaugura o cânone cristão.[936]

---

[934] A. Badiou, *op. cit.*, pp.51-52.

[935] Paolo appartiene a una comunità ebraica della diaspora, che pensa e parla in greco; Giorgio Agamben considera che «non vi è nulla di più puramente ebraico che abitare una lingua di esilio, e lavorarla dall'interno fino a confonderne l'identità». Cf. G. Agamben, *op. cit.*, p.12.

[936] «Quando Paolo è morto, il primo Vangelo, quello di Marco, probabilmente non era stato ancora scritto. Ciò fa di lui il primo autore cristiano. E non è soltanto questo. Noi possediamo di Paolo varie lettere ed e possibile seguire l'evoluzione del suo pensiero nei quindici anni che dura la sua attività epistolare. Nel Nuovo Testamento è un caso unico. In una decade e mezza di attività immensa e di riflessione, il suo pensiero evolve, le motivazioni maturano, cambiano i destinatari e le situazioni che affronta. L'evoluzione del suo pensiero si collega anche ad un'evoluzione della forma letteraria in cui si esprime. Se i primi scritti di Paolo sono lettere semplici, non molto elaborate, l'apostolo comincia a conoscere le risorse dell'officina letteraria e a manovrarle, diventando un vero scrittore. Questa evoluzione è ancora più interessante – ed è certamente un fattore che conferisce al pensiero di Paolo un potenziale di seduzione molto forte – se ci rendiamo conto che il mondo paolino ha un centro che rimane immutabile: la resurrezione di Gesù. «Se Cristo non fosse resuscitato la nostra predicazione sarebbe vuota, ed anche vuota la vostra fede» (1 Cor 15,12). Un centro fisso in un pensiero mobile – così si potrebbe descrivere in gran parte il genio dell'apostolo che inaugura il canone cristiano.» in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.

La Lettera ai Romani, la Prima lettera ai Corinzi, la Seconda lettera ai Corinzi, la Lettera ai Galati, la Lettera ai Filippesi, la Prima lettera ai Tessalonicesi e la Lettera a Filemone sono generalmente considerate autentiche, mentre ci sono dubbi sull'autenticità della Seconda lettera ai Tessalonicesi, della Lettera agli Efesini e della Lettera ai Colossesi, così come si dubita delle cosiddette "lettere pastorali" – la Prima lettera a Timoteo, la Seconda lettera a Timoteo e la Lettera a Tito; dubbi che si basano su motivi di ordine filologico, quali vocabolario, stile narrativo e argomenti trattati.

Queste lettere, composte cronologicamente prima dei vangeli sinottici – ossia, quelli di Matteo, Marco e Luca – del vangelo di Giovanni e della lettera agli Ebrei, sono perciò considerate la prima forma di teologia cristiana. Di grande importanza nella tradizione successiva, il pensiero di San Paolo, conosciuto anche come paolinismo, ha ignorato la vita empirica, l'insegnamento e i miracoli di Gesù, riportando tutto a un solo punto, cioè Gesù, figlio di Dio, e Cristo, morto sulla croce e risorto; vi si trova, dunque, un nucleo essenziale del pensiero liberato dai tic della letteratura profetica e taumaturgica. Paolo è il precursore di una visione universale e decentrata del cristianesimo, ricalcata sulla struttura dell'Impero romano - decentramento che avverrà effettivamente dopo la distruzione del tempio di Gerusalemme (c. 66 d.C.). La costruzione di una sua immagine ufficiale è anche posterioree si erge contro l'eresia "ultra-paolina" di Marcione. Come scrive Teixeira de Pascoaes:

> O Deus de Paulo, mais do que o deus das estrelas, é o deus das lágrimas. Paulo humanizou Deus absolutamente. À força de ser homem é que Jesus alcança a divindade, é que Deus é Deus.[937]
>
> A fatalidade e a morte estão vencidas. Venceu-as o Deus de Paulo; esse Deus que ele, confessando-se, em voz alta, anunciou aos outros. Confessou-se, falando e agindo. A sua existência é confissão do seu pecado e do seu remorso, transfigurados, por virtude do seu génio sublime, no Espírito criador e no seu enviado, Jesus Cristo. É a religião cristã, a religião suprema da esperança, pois nasceu do crime e do remorso, do desespero. [938]

È, dunque, attorno a Gesù risorto – a cui Paolo si riferisce come "Christos" e "Kyrios"– che si fonda la teologia dell'apostolo. In effetti, pare che non ci sia stato alcun incontro diretto tra Gesù e Paolo durante la sua predicazione in Palestina, anche se l'apostolo viveva in quel periodo a Gerusalemme. Epoca, generi e circostanze hanno in effetti lasciato poca traccia nella prosa di Paolo,

[937] «Il Dio di Paolo, più che il dio delle stelle, è il dio delle lacrime. Paolo ha umanizzato Dio assolutamente. È perché è stato uomo che Gesù raggiunge la divinità, è che Dio è Dio.» T. de Pascoaes, *op. cit*., p. 29.
[938] «La fatalità e la morte sono vinte. Le ha vinte il Dio di Paolo, quel Dio che lui, confessandosi, ad alta voce. ha annunciato agli altri. Si è confessato, parlando e agendo. La sua esistenza è confessione del suo peccato e del suo rimorso, trasfigurati, in virtù del suo genio sublime, nello Spirito creatore e nel suo inviato, Gesù Cristo. È la religione cristiana, la religione suprema della speranza, perché è nata dal crimine e dal rimorso, dalla disperazione.» *Ibidem*, p. 43.

che si svolge tutta sotto l'imperativo dell'evento, qualcosa senza tempo, intelligibile senza pesanti mediazioni storiche[939].

Paolo si colloca in contrasto con la tradizione ebraica, come gli altri autori neotestamentari, perché considera Gesù come il Cristo, cioè il Messia atteso dagli Ebrei, non un semplice uomo, ma dotato anche di una natura divina – che era stato, come sappiamo, il motivo ufficiale della condanna a morte di Gesù. Anche se, usando il termine Dio, l'apostolo si riferisce a Dio Padre - certe volte esplicitamente distinto da Gesù - la natura divina del Cristo è riferita in alcuni passaggi delle Lettere ai Filippesi e ai Colossesi e gli viene attribuita la preesistenza e l'essere artefice della creazione:

> Per noi c'è un solo Dio, il Padre, dal quale tutto proviene e noi siamo per lui; e un solo Signore Gesù Cristo, in virtù del quale esistono tutte le cose e noi esistiamo per lui. (1 Cor 8,6)

Cristo pone fine al regno della colpa e della morte e diventa l'unico mediatore fra Dio e l'umanità, che partecipa del suo corpo formando un'unità divina; di questo corpo mistico lo Spirito Santo è l'anima vivificante. Tale nozione, però, presuppone quello che è stato definito come "il pessimismo antropologico paolino" e il suo superamento. Secondo Paolo, l'uomo, insieme a tutte le altre cose, è stato creato tramite Gesù Cristo e dotato originariamente di una bontà, messa in causa dal peccato originale di Adamo e dei successivi peccati dell'umanità. L'unica possibilità di salvezza risiede nell'adesione a Cristo – idea ripresa successivamente da Lutero e dalla tradizione protestante.

Il superamento paolino del pessimismo antropologico si basa sulla crocifissione e sulla risurrezione di Gesù, della quale non mette in dubbio la storicità (1Cor15,3-8) e alla quale attribuisce un valore salvifico, considerandolo vittima (agnello di Dio) e sacerdote. Il suo volontario sacrificio non solo è il compimento e il superamento dei riti sacrificali dell'Antico Testamento, ma è anche per questo che il credente, grazie al battesimo, diventa compartecipe del destino di morte e risurrezione di Cristo, diventando Figlio di Dio come lo è Gesù:

> Per mezzo del battesimo siamo dunque stati sepolti insieme a lui nella morte, perché come Cristo fu risuscitato dai morti per mezzo della gloria del Padre, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova. (Rm 6,3-11)

Il punto di discontinuità di Paolo e del cristianesimo con l'ebraismo, oltre al riconoscimento della divinità di Gesù, è l'importanza fondamentale che la sua risurrezione riveste per i singoli credenti, tanto da costituire il centro della fede cristiana. Ma anche la questione delle opere.

[939] Le lettere paoline non riportano esplicitamente episodi, detti o parabole del figlio di Dio e perfino il Regno di Dio, oggetto centrale della predicazione di Gesù, compare in Paolo solo in alcuni accenni.

Pur appartenendo alla tradizione religiosa ebraica e, dunque, debitore di una tradizione che prevedeva una serie di precetti contenuti nella Torah, Paolo ha predicato soprattutto ai pagani greco-romani, la cui tradizione religiosa era estranea alla precettistica ebraica, mettendo al centro la morte e la risurrezione di Gesù. Le pesanti critiche rivoltegli dai giudeo-cristiani non si sono del tutto risolte con il Concilio di Gerusalemme (circa 48-49), che stabilì però che i nuovi convertiti non dovessero osservare i precetti ebraici, neanche la circoncisione.

Ai rituali e precetti esteriori degli Ebrei - le "opere della Legge" - Paolo contrapponeva l'adesione interiore a Gesù Cristo morto e risorto, ossia la fede, che aveva prevalentemente un valore salvifico:

> La legge è per noi come un pedagogo che ci ha condotto a Cristo, perché fossimo giustificati per la fede. Ma appena è giunta la fede, noi non siamo più sotto un pedagogo. (Gal 3,24-25)

Anche se la successiva tradizione cristiana ha accolto questa interpretazione paolina, rifiutando la precettistica dell'Antico Testamento, formale ed esteriore, il dibattito si riaccese nel XVI secolo con la polemica luterana, che ha posto nuovamente al centro della vita cristiana la fede, mentre la tradizione cattolica ha posto l'accento sull'operato dell'uomo.

> Percorrendo a sua biografia e o seu pensamento, podemos definir Paulo com o adjetivo que os antigos Gregos utilizavam para descrever o sábio. O sábio é um *methórios*, «aquele que está sobre a fronteira». De facto, permanecendo judeu, ele foi também o cidadão de Roma e do mundo, com todas as condições para efetuar uma das operações mais criativas, geniais e complexas: a ação de tradução da mensagem cristã na cultura corrente do seu tempo. Paulo situa-se na dependência do acontecimento pascal protagonizado por Jesus de Nazareth e coloca-se, por inteiro, ao serviço do anúncio da novidade cristã. Mas fá-lo numa língua nova, recorre a novos conceitos e imagens, ousa o contacto com novos espaços. O cristianismo no tempo de Jesus era sociologicamente uma realidade campesina. Com Paulo ganhou a amplidão que o próprio Jesus prometera: «Ide, pois, fazei discípulos de todos os povos, batizando-os em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, ensinando-os a cumprir tudo quanto vos tenho mandado» (Mt 28,19-20). Tornou-se uma realidade urbana, cosmopolita, sem fronteiras.
> E onde o anúncio do cristianismo chegava, exercia o seu poder transformador. No mundo das cidades greco-romanas onde os homens são desiguais por nascimento e onde os grupos sociais parecem separados por fronteiras raramente ultrapassáveis, a teologia inclusiva do cristianismo escreverá a diferença. O cristianismo podia oferecer a cada um uma nova consciência de si e a solidariedade real e simbólica de uma pertença comum. O Batismo, quer dizer, a decisão de colocar a sua existência sob a senhoria de Cristo crucificado, pressupõe uma escolha pessoal e a aceitação de um novo caminho (cf. 1Cor 7). Cada batizado reforça a sua singularidade por uma participação pessoal no mistério de Cristo. Doravante, «não há judeu nem grego, não há escravo nem livre, não há homem e mulher, porque todos sois um só em Cristo Jesus» (Gal 3,28). E falar desta nova realidade é falar do que está no cerne da experiência cristã.[940]

[940] «Rivedendo la sua biografia e il suo pensiero, possiamo definire Paolo con l'aggettivo che gli antichi Greci usavano per descrivere il saggio. Il saggio è uno *methórios*, «quello che sta su una frontiera». Di fatto, rimanendo ebreo, lui è stato anche un cittadino di Roma e del mondo, con tutte le condizioni per effettuare una delle operazioni più creative, geniali e complete: l'azione della traduzione del messaggio cristiano nella cultura corrente del suo tempo. Paolo si situa nella dipendenza dell'avvenimento pasquale interpretato da Gesù di Nazareth e si colloca, interamente, al servizio

III.I.III Moralità e Chiesa

Nelle sezioni parenetiche delle sue lettere, Paolo fa diversi tipi di esortazioni, a seconda della specifica comunità a cui si rivolge. Il fondamento della sua morale sociale rimane, però, lo stesso: l'uguaglianza degli esseri umani in Cristo Gesù, che ha creato e redento tutti indistintamente - in notevole discontinuità con la tradizione religiosa e sociale sia ebraica che pagana:

> Non c'è più giudeo né greco; non c'è più schiavo né libero; non c'è più uomo né donna, poiché tutti voi siete uno in Cristo Gesù. (Gal 3,28)

Paolo predicò l'amore per i nemici[941], il trattamento giusto nei confronti degli schiavi[942], il dovere dei mariti di amare le mogli[943] e i figli[944] e, nella "colletta dei santi", ricorrente nelle Lettere, il dovere di aiutare i poveri. Per quanto riguarda la condotta sessuale, l'apostolo esalta il valore del matrimonio e condanna ogni comportamento sessuale extraconiugale o contro natura, in linea con la tradizione ebraica e con gli insegnamenti di Gesù, facendo il parallelismo tra la relazione moglie-marito a quella Cristo-Chiesa e ammettendo (in contradizione con l'Ebraismo) la superiorità del celibato rispetto alla vita coniugale (1Cor7).

> Paulo, considerando o homem, não o pecador, mas o pecado, coloca-o para lá do Bem e do Mal.[945]

dell'annuncio della novità cristiana. Ma lo fa in una lingua nuova, con ricorso a nuovi concetti e immagini, osa il contatto con nuovi spazi. Il cristianesimo al tempo di Gesù era sociologicamente una realtà contadina. Con Paolo ha guadagnato un'ampiezza che il proprio Gesù aveva promesso: «Andate dunque e ammaestrate tutte le nazioni, battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo, insegnando loro ad osservare tutto ciò che vi ho comandato» (Mt 28,19-20). È diventata una realtà urbana, cosmopolita, senza frontiere. E dove l'annuncio del cristianesimo arrivava, esercitava il suo potere trasformatore. Nel mondo delle città greco-romane dove gli uomini sono disuguali per nascita e dove i gruppi sociali sembrano separati da frontiere raramente trasponibili, la teologia inclusiva del cristianesimo scriverà la differenza. Il cristianesimo poteva offrire ad ognuno una nuova coscienza di sé e la solidarietà reale e simbolica di una appartenenza comune. Il Battesimo, vuol dire, la decisione di collocare l'esistenza sotto la dipendenza di Cristo crocefisso, presuppone una scelta personale e l'accettazione di un nuovo cammino (cf. 1Cor 7). Ogni battezzato rinforza la propria singolarità con la partecipazione personale nel mistero di Cristo. Di ora in poi, «non c'è più giudeo né greco; non c'è più schiavo né libero; non c'è più uomo né donna, poiché tutti voi siete uno in Cristo Gesù» (Gal 3,28). E parlare di questa nuova realtà è parlare di quel che è al centro della esperienza cristiana.» in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.

[941] «Al contrario, se il tuo nemico ha fame, dagli da mangiare; se ha sete, dagli da bere: facendo questo, infatti, ammasserai carboni ardenti sopra il suo capo.» (Rm 12, 20)

[942] «Anche voi, padroni, comportatevi allo stesso modo verso di loro, mettendo da parte le minacce, sapendo che per loro come per voi c'è un solo Signore nel cielo, e che non v'è preferenza di persone presso di lui.» (Ef 6, 9)

[943] «Così anche i mariti hanno il dovere di amare le mogli come il proprio corpo, perché chi ama la propria moglie ama se stesso.» (Ef 5, 28)

[944] «E voi, padri, non inasprite i vostri figli, ma allevateli nell'educazione e nella disciplina del Signore.» (Ef 6, 4)

[945] «Paolo, considerando l'uomo, non il peccatore, ma il peccato, lo colloca al di là del Bene e del Male.» T. de Pascoaes, *op. cit*., p. 302.

Sulla struttura, vita e scopo della Chiesa, il pensiero dell'apostolo segue due linee distinte, che influenzeranno la teologia successiva: quello di una ecclesiologia gerarchica o verticale – sviluppata durante le visite alle comunità che aveva istituito, e dove aveva lasciato una struttura organizzativa di vescovi e presbiteri, che servirà da base a futuri sviluppi – e quello di una ecclesiologia carismatica o orizzontale – che intende l'Istituzione come una comunità paritaria di fedeli, ognuno dei quali ha delle caratteristiche proprie utili alla vita ecclesiastica, che le guide della comunità devono riconoscere e valorizzare. Quest'ultimo aspetto, oggetto dello scisma protestante, è stato rivalutato dalla Chiesa cattolica durante il Concilio Vaticano II (1962-1965).Ritornando ancora alle parole di Pascoaes:

> Paulo concebe a igreja universal, oposta ao Estado romano, formada pelos pobres, porque eles são a Humanidade, o maior número. (…) Paulo socializa a Divindade. O profeta hebreu é já o político europeu. [946]

> Paulo possui, no mais alto grau, este *sentido celular* da organização do ser. (…) As células anteveem o organismo, que é uma resultante da conjugação *intencional* e *instintiva* dos seus esforços.
> Assim, o apóstolo, no seu quarto de Suburra, feito de todos os detritos humanos acumulados aos pés de Júpiter Capitolino, anteviu a igreja católica, substituindo-se ao Estado imperial, e Pedro, no trono de César.

Per poi concludere:

> Paulo é o ser vivo, por excelência, o espírito encarnado e bárbaro até à grosseria mais violenta: *Vós que tendes Deus na barriga…* e delicado até à inefável expressão de sentimento: *Quem sofre, sem que eu não sofra?* E nele desponta, como nas árvores, um sorriso primaveril: *Quem for no Cristo será uma nova criatura…* Ou pretende dissolver-se com as sombras do crepúsculo: *Quando me livrarei deste corpo de morte?* Todas as modalidades do seu temperamento extraordinário, são várias faces do *remorso, conforme Deus, que leva ao arrependimento e à salvação*. [947]

[946] «Paolo concepisce la chiesa universale, opposta allo Stato romano, formata dai poveri, perché loro sono l'Umanità, il maggior numero. (…) Paolo socializza la Divinità. Il profeta ebreo è già il politico europeo.» *Ibidem*, p. 74.
[947] «Paolo possiede, nel più alto grado, questo *senso cellulare* dell'organizzazione dell'essere. (…) Le cellule si basano sull'organismo, che è il risultato della coniugazione intensionale ed istintiva dei suoi sforzi. Così, l'apostolo, dalla sua camera nella Suburra, fatta di tutti i detriti umani accumulati ai piedi di Giove Capitolino, ha previsto la chiesa cattolica, sostituendosi allo Stato imperiale, e Pietro nel trono di Cesare. Paolo è l'essere vivente, per eccellenza, lo spirito incarnato e barbaro fino alla grossolanità più violente: *Voi che vi sentite troppo importanti…* e delicato fino all'ineffabile espressione del sentimento: *Chi soffre, senza che io soffra?* E in lui spunta, come negli alberi, un sorriso primaverile: *Chi sarà in Cristo, sarà una nuova creatura…* O pretende dissolversi con le ombre del crepuscolo: *Quando mi libererò di questo corpo di morte?* Tutte le modalità del suo temperamento straordinario sono le varie facce del rimorso, in conformità a Dio, che porta al pentimento e alla salvezza.» *Ibidem*, pp. 251-252.

III.I.IV La prima lettera ai Corinzi

La prima lettera alla comunità cristiana della città greca di Corinto fu scritta da Paolo a Efeso in risposta ad alcune domande portate da una sua delegazione, tra gli anni 53 e 57. Avendo come entità protettrice la dea greca dell'amore, Afrodite, Corinto era una ricca e popolosa città portuale, fiorente già nel VII secolo a.C. e rifondata nel 44 a.C da Giulio Cesare, dopo la dominazione macedone. Sede dei giochi istmici (gare ginniche, di lotta e ippiche e posteriormente agoni musicali in onore di Poseidone) che rivaleggiavano in solennità con quelli olimpici, la città era altresì rinomata per la dissolutezza dei suoi abitanti. Paolo l'aveva evangelizzata dalla fine del 50 alla metà del 52, nella speranza che da qui il cristianesimo si espandesse in tutta l'Acaia. La lettera serviva per aiutare i neofiti a risolvere i problemi che riscontravano, nel punto in cui "si incontravano i vizi dell'Oriente e dell'Occidente".

Considerata una delle più importanti dal punto di vista dottrinale (è una delle più lunghe, paragonabile a quella diretta ai Romani) la prima lettera ai Corinzi riunisce importanti concetti sulla vita interna delle comunità cristiane – purezza dei costumi, celebrazioni religiose, uso dei carismi – ma anche indicazioni sul modo di rapportarsi col mondo pagano circostante. Aspetto centrale dell'argomentazione è quello del primato della carità fra le virtù teologali, descritta come atteggiamento interiore (l'apostolo usa il termine *agape,* esprimendo una donazione totale di sé) le cui caratteristiche - paziente, benigna, non è invidiosa, non si vanta – la confermano come un valore eterno - «la carità non avrà mai fine» (cf.1 Cor 13,1-13).

Dopo le forme iniziali di saluti ed incoraggiamenti ai Corinti (1,1-3) e l'invocazione di ringraziamento a Dio (1,4-9), l'apostolo comincia a evidenziare come causa maggiore della divisione nella chiesa di Corinto la mancata visione del Cristo come unico fondamento del tempio di Dio, aggiungendo poi che era sbagliata la visione che si aveva della sapienza, quella ellenica, che si opponeva al nuovo concetto cristiano: la sapienza di questo mondo era stoltezza presso Dio e, di fatto, non era stato quello il mezzo per cui Dio si era rivelato: solo Cristo è sapienza di Dio e dunque solo lui il maestro, e uno solo è il messaggio - la salvezza mediante il sacrificio di Cristo crocefisso e la sua resurrezione. Della massima importanza per questa dissertazione si rivestirà il contenuto di questa prima parte della Lettera:

> Ma Dio ha scelto ciò che nel mondo è stolto per confondere i sapienti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è debole per confondere i forti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono. (1Cor 1-27, 28)

La divisione interna della comunità corinzia – i cui membri si cominciavano ad identificare chi con Apollo, chi con lo stesso Paolo e chi infine con Cristo; la forte influenza dell'ambiente pagano (che era anche immorale) della città; la filosofia greca che influiva sulla percezione sbagliata della "vera" sapienza, quella cristiana; la persecuzione dei doni spirituali in una società materialista erano gli errori di quel popolo, fatto strano dato che la contemporaneità con i protagonisti della prima Chiesa teoricamente gli creava delle condizioni eccezionali di santità e di purezza dottrinale. Dunque, la Prima lettera di Paolo ai Corinzi, nella sua completezza, non solo offre un'importante visione della vita delle comunità cristiane del I secolo, ma troverà anche una concreta intelligibilità nella sua rilettura ai nostri giorni – e non solo all'interno delle comunità ecclesiali, come eloquentemente ci dimostra la rilettura pasoliniana di questo testo paolino.

III.I.V La Seconda lettera ai Corinzi

A poca distanza temporale dalla precedente (tra gli anni 56 e 57), Paolo compone questa Seconda lettera ai Corinzi, in un momento in cui la sua autorità di apostolo e di fondatore di quella primitiva comunità cristiana era messa in causa dall'arrivo di nuovi evangelizzatori. Questi venivano con delle lettere credenziali (3,1) che li definivano "servitori di Cristo" e li raccomandavano presso questi gruppi cristiani e, con tutta probabilità – desunta dal tono polemico di Paolo, che insiste sul fatto che lui non era pesato materialmente sui fedeli di Corinto - si facevano mantenere dalla comunità. La lettera "apologetica" affronta questi "falsi apostoli", che si vantavano delle loro doti, qualità umane insieme a doni soprannaturali e carismatici, una straordinarietà che garantiva il messaggio predicato, conquistando così i fedeli di Corinto, che instauravano nei loro confronti un vero culto della personalità. Contro tale venerazione e sudditanza insorgeva Paolo: «Sopportate infatti chi vi riduce in servitù, chi vi divora, chi vi sfrutta, chi è arrogante, chi vi colpisce in faccia» (2 Cor, 11,20).

In tutto diverso, Paolo è l'autentico apostolo di Gesù, un "servo" (*diakonos*) dei fratelli. Non predica se stesso, bensì la morte e resurrezione di Gesù, e insiste, creando un efficace contrasto, sulla propria debolezza fisica, che è bastante a portare con sé la forza del messaggio cristiano – a proposito di cui sorge l'immagine del «vaso d'argilla»:

> Noi infatti non predichiamo noi stessi, ma Cristo Gesù Signore; quanto a noi, siamo i vostri servitori per amore di Gesù. (…) Però noi abbiamo questo tesoro in vasi d'argilla, perché appaia che questa potenza straordinaria viene da Dio e non da noi. Siamo infatti tribolati da ogni parte, ma non schiacciati; siamo sconvolti, ma non disperati; perseguitati, ma non

> abbandonati; colpiti, ma non uccisi, portando sempre e dovunque nel nostro corpo la morte di Gesù, perché anche la vita di Gesù si manifesti nel nostro corpo. (2 Cor, 4, 5-10).

Se sottolinea le sofferenze e le difficoltà dell'apostolato, la propria umiltà e talvolta l'umiliazione, tale è per affermare che il distintivo dell'autentico evangelizzatore è la chiamata di Dio («Questa è la fiducia che abbiamo per mezzo di Cristo, davanti a Dio. Non però che da noi stessi siamo capaci di pensare qualcosa come proveniente da noi, ma la nostra capacità viene da Dio, che ci ha resi ministri adatti di una Nuova Alleanza, non della lettera ma dello Spirito; perché la lettera uccide, lo Spirito dà vita.» 2 Cor 3,4-6). In questo, il vero apostolo è immagine del Cristo stesso, crocifisso per la sua debolezza, ma resuscitato e reso fonte di salvezza da Dio.

Riconoscendo la sua fragilità e aspettando, come ogni uomo, la morte (4,16), non solo esprime una viva speranza - dato che nella sua fragilità si manifesta la potenza di Dio (4,7) - ma ha anche l'opportunità di fare catechesi sulla morte e sulla vita ultraterrena. Considera questa vita l'esilio e quella la patria (5,6-7), affermando il desiderio del cuore di abitare «presso il Signore», essendo, pertanto, necessario vivere in maniera degna di quella nuova vita, la vita che abbiamo. E di nuovo riscontriamo nell'epistola di Paolo un'importante visione della vita delle prime comunità cristiane e delle proprie difficoltà, ma anche quella concreta intelligibilità nella rilettura attuale che abbiamo riscontrato nella Prima lettera. A provarlo, l'attestato interesse di filosofi della contemporaneità – addirittura molto lontani dalla credenza religiosa - documentato da Tolentino Menonça:

> O filósofo *Alain Badiou* publicou, no início dos anos 90, uma reflexão entusiasta sobre a figura de Paulo que intitulou «São Paulo. A fundação do Universalismo». A universalidade que Paulo prega não vem do que é já inerente e consubstancial ao indivíduo (a sua pertença a uma família, a uma nação, a uma língua…), mas de um Evento. O que produz a verdade sobre o homem e sobre todos os homens é agora um Evento e uma Proclamação que contrastam com a multiplicidade dos particularismos: a Morte e a Ressurreição de Jesus. A verdadeira universalidade constrói-se no compromisso com esse acontecimento que para Paulo é a chave de toda a história.
> Em 1998, o filósofo italiano *Giorgio Agamben* orientou um seminário no Colégio internacional de filosofia, em Paris, em que escolheu comentar a Carta de São Paulo aos Romanos, porque, segundo ele, a hora da plena legibilidade dos escritos de Paulo finalmente chegou. A tese de Agamben é que, para Paulo, Cristo, sendo a finalidade da Lei, também representa o seu fim (término). A consequência é que o tempo messiânico pode deslocar os referentes do mundo: o que até aqui era a norma ou o quadro social deixa de valer só por si. O tempo messiânico é um estado de exceção que permite a transfiguração do mundo, a sua revisão.[948]

[948] Nel brano, sottolineati miei. «Il filosofo *Alain Badiou* ha pubblicato, all'inizio degli anni '90, una riflessione entusiasta sulla figura di Paolo che ha titolato «San Paolo. La fondazione dell'Universalismo». L'universalità che Paolo predica non viene da quel che è già inerente e consustanziale all'individuo (la sua appartenenza ad una famiglia, ad una nazione, ad una lingua…), ma da un Evento. Quel che produce la verità sull'uomo e su tutti gli uomini è ora un Evento e una Proclamazione che contrastano con la molteplicità dei particolarismi: la Morte e la Resurrezione di Gesù. La vera universalità si costruisce nel compromesso con tale avvenimento che per Paolo è la chiave di tutta la storia. Nel 1998 il filosofo italiano *Giorgio Agamben* ha orientato un seminario nel Collegio internazionale di filosofia a Parigi, in cui ha scelto di commentare la Lettera di San Paolo ai Romani, perché, secondo lui, l'ora della piena leggibilità degli scritti di

Dalle due lettere ai Corinzi partiremmo alla ricerca dei due concetti operativi scelti per orientare la lettura comparata delle opere di Pier Paolo Pasolini e di José Tolentino Mendonça. Il primo è "scandalo" e viene dal primo capitolo della Prima lettera - «noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani» (1 Cor 1, 23); il secondo è "vaso d'argilla", che metonimicamente sta per quella inversione dei valori mondani operata da Paolo di Tarso – dalla sua Seconda lettera ai Corinzi, «ma questo tesoro l'abbiamo in vasi d'argilla» (2 Cor 4, 7). Portando al limite il primo concetto, ritroviamo l'idea tanto cara a Pasolini del ridurre a nulla le cose che sono, visto che, ridurre a nulla tutte le barriere, costituisce *scandalo*. Portando al limite il secondo concetto, ritroviamo un'altra idea tanto cara al poeta delle ceneri: che Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato, ossia un *vaso d'argilla*, per trasportare il tesoro. Ambedue i concetti li troviamo concentrati in 1 Cor 1 – 28: «Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono», frase più volte ripetuta da Pasolini. E partendo alla ricerca di tali concetti accetteremo come iniziale suggerimento i nomi "indicati" da José Tolentino Mendonça: Alain Badiou e Giorgio Agamben.

Paolo è finalmente arrivata. La tesi di Agamben è che, per Paolo, Cristo, essendo la finalità della legge, rappresenta anche la sua fine (termino). La conseguenza è che il tempo messianico può dislocare i referenti del mondo: quel che fin qui era la norma o il quadro sociale smette di valere di per sé. Il tempo messianico è uno stato di eccezione che permette la trasfigurazione del mondo, la sua revisione.» (corsivi miei) in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.

III.II Primo concetto operativo: SCANDALO

> Per comprendere il discorso di Paolo, quindi, non possiamo trascurare in nessun modo le circostanze della sua vita. Fortunatamente, del resto, quelle che rivestono più importanza ai nostri occhi sono proprio quelle che egli stesso inserisce nelle sue lettere. I dati esterni dei quali fidarsi, infatti, sono estremamente rari. La narrazione degli *Atti degli apostoli*, l'abbiamo già detto, è una costruzione retrospettiva di cui la critica moderna ha messo in evidenza le intensioni e la cui forma è per lo più presa in prestito alla retorica dei romanzi greci. [949]

III.II.I Scandalo

> Cristo infatti non mi ha mandato a battezzare, ma a predicare il vangelo; non però con un discorso sapiente, perché non venga resa vana la croce di Cristo. La parola della croce infatti è stoltezza per quelli cha vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio. Sta scritto infatti: «Distruggerò la sapienza dei sapienti e annullerò l'intelligenza degli intelligenti.» Dov'è il sapiente? Dov'è il dotto? Dove mai il sottile ragionatore di questo mondo? Non ha forse Dio dimostrato stolta la sapienza di questo mondo? Poiché, infatti, nel disegno sapiente di Dio il mondo, con tutta la sua sapienza, non ha conosciuto Dio, è piaciuto a Dio di salvare i credenti con la stoltezza della predicazione. E mentre i Giudei chiedono i miracoli e i Greci cercano la sapienza, noi predichiamo Cristo crocifisso, *scandalo* per i Giudei, stoltezza per i pagani; ma per coloro che sono chiamati, sia Giudei che Greci, predichiamo Cristo potenza di Dio e sapienza di Dio. Perché ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini. (1 Cor 1, 17-25)[950]

Registrata sul Vocabolario della Lingua Italiana della casa Editrice Treccani, la parola "scàndalo" viene dal latino tardo scandălum, che, a sua volta, deriva dal greco σκάνδαλον, significando in origine «ostacolo, inciampo, insidia». Nella sua accezione attuale, vuol dire genericamente: «turbamento della coscienza e della serenità altrui, provocato da azione, contegno, fatto o parola che offra esempio di colpa, di male o di malizia»; «cosa, comportamento che dà scandalo»; «fatto o situazione che ha aspetti contrarî ai principî morali o sociali correnti» e infine «pubblicità, clamore non desiderati intorno a un fatto o una situazione incresciosi o comunque spiacevoli». Uno degli esempi presentati è proprio una frase paolina, dalla Lettera ai Romani, in cui si parla del raggiungimento dalla giustizia da parte dei pagani e non dagli ebrei, perché questa era venuta ai primi attraverso la fede, e non le opere:

> Che diremo dunque? Che i pagani, che non ricercavano la giustizia, hanno raggiunto la giustizia: la giustizia però che deriva dalla fede; mentre Israele, che ricercava una legge che gli desse la giustizia, non è giunto alla pratica della legge. E perché mai? Perché non la ricercava dalla fede, ma come se derivasse dalle opere. Hanno urtato così contro la pietra

[949] A. Badiou, *op. cit.*, p.33.
[950] Corsivo mio.

> d'inciampo, come sta scritto: «Ecco che io pongo in Sion *una pietra di scandalo e un sasso d'inciampo*; ma chi crede in lui non sarà deluso». (Rom 9,30-33)[951]

In questo esempio della Treccani per illustrare il termine "scandalo" si trova il fulcro del discorso teologico paolino relativo alla salvezza. Paolo annuncia il Cristo morto e risorto (tra l'altro, in linea con la tradizione farisaica, la quale, diversa da quella ebraica saducea, accettava la dottrina della risurrezione quale premio per i giusti) e aggiunge che egli è il Messia atteso dagli Ebrei, avendo non soltanto una natura umana, ma anche divina. È dunque la verità storica e salvifica della risurrezione - tra l'altro, in discontinuità storica con il messaggio di Gesù, dato che Paolo non predica la sua vita né le sue parole, ma la sua morte e eternità - che costituisce per l'Apostolo il punto di attrito con gli Ebrei: alle "opere della Legge", esteriorizzazione di riti e precetti ebraici, lui fa prevalere nella salvezza l'adesione interiore al Cristo morto e risorto.

> Nelle sue epistole, san Paolo interrompe il legame continuo e omogeneo fra la Legge cerimoniale in atto e l'avvento del regno di Dio, ponendo la Fede al di sopra della Legge. Questa rottura senza precedenti dell'alleanza fra Dio e gli Ebrei è una diretta conseguenza del loro rifiuto di riconoscere Gesù come il proprio Messia e del seguente '*scandalo della croce'*, o crocifissione di colui che fu riconosciuto come l'Unto del Signore, e quindi, la sua identificazione come volgare criminale. Paolo riconfigura radicalmente il rapporto fra Dio e il credente eliminando la necessità d'essere circoncisi, e quindi Ebrei, così come la necessità di attenersi ai comandamenti della Legge per ottenere la salvezza. In altre parole, l'avvento dell'*evento scandaloso* mette in discussione, radicalmente, ciò che è al centro del senso d'identità ebraico: l'idea dell'elezione divina e della rigida osservanza della Legge. È precisamente, la comprensione stessa di Cristo crocifisso e risorto come un evento appartenente a un ordine radicalmente diverso che induce Paolo a costituire una comunità cristiana, formata da gentili e pagani greci, eliminando quindi la limitazione ai soli credenti ebrei.[952]

III.II.II Lo scandalo paolino

> A verdade é que quem pretenda tornar-se leitor de Paulo tem de adequar o ouvido e o coração a uma linguagem paradoxal, que nos desconcerta. A gramática que ele utiliza, o seu modo de pensar e de dizer, estilhaça as convenções. A tradição judaica olhou para a pregação dele com suspeita e *escândalo*. Os Gregos e os Romanos, habituados à sofisticação do pensamento e ao poder da retórica, menosprezaram o seu discurso, que lhes parecia uma loucura. E, mesmo hoje, passados dois mil anos do seu nascimento, o seu discurso não deixa de ressoar profético e desafiador.[953]

[951] Corsivo mio.

[952] C. Guédon, *Scandalo e dono. San paolo letto da Jacob Taubes e Giorgio Agamben* in *Scandalo, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati*, a cura di R. Carbotti, Firenze, Monnier, 2006, p. 28 (corsivi miei).

[953] «La verità è che colui che desidera diventare lettore di Paolo ha bisogno di adeguare l'orecchio e il cuore ad un linguaggio paradossale, che ci sconcerta. La grammatica da lui utilizzata, il suo modo di pensare e di dire, frantuma le convenzioni. La tradizione giudaica ha guardato la sua predicazione con sospetto e *scandalo*. I Greci e i Romani, abituati alla sofisticazione del pensiero e al potere della retorica, hanno disprezzato il suo discorso, che sembrava loro una follia.

Il tema a cui si riferisce il versetto scelto dalla Prima lettera ai Corinzi[954] per illustrare il concetto di "scandalo" in san Paolo ha direttamente a che fare con il contrasto che si stabilisce tra la nuova idea di sapienza, istaurata dalla morte e resurrezione di Cristo, e le idee che sotto la stessa parola si configuravano per i due gruppi a cui la predicazione paolina si dirigeva: i Giudei, cioè gli antenati diretti del cristianesimo stesso, ancorati però ancora a certi formalismi stipulati dalla Legge mosaica, e quelli che genericamente sono chiamati di "Greci", e che corrispondono in generale alla popolazione pagana di quel mondo intensamente percorso da Paolo - che lo rese, nelle parole di Tolentino Mendonça, un vero "uomo dei crocevia":

> Não há, nem de longe, outra figura do cristianismo primitivo sobre quem saibamos tanto. E se compararmos com grande parte das personagens que a Antiguidade consagrou, pensemos em Hesíodo, Homero ou Sócrates, o que podemos concluir é que a biografia do Apóstolo está muito mais bem sustentada. Paulo é o homem das encruzilhadas. Viveu e operou em diferentes mundos, línguas e culturas. Desenvolveu uma presença, mais esporádica ou mais continuada, em centros urbanos importantes e distantes como Antioquia na Síria, Éfeso na Ásia Menor, Filipos, Corinto e Atenas na Grécia, culminando a sua obra em Roma, Itália. Um verdadeiro corre-mundos da Época Antiga! Em todos eles testemunhou, de maneira vibrante, a universalidade da salvação inaugurada por Cristo.[955]

Un altro aspetto importante di questo scandalo, che tocca in particolar modo il paolinismo pasoliniano, è il fondamento della sua morale sociale, per la quale «non c'è più giudeo né greco; non c'è più schiavo né libero; non c'è più uomo né donna, poiché tutti voi siete uno in Cristo Gesù» (Gal 3,28). Lo "scandalo" è quello di una nuova idea di sapienza, istaurata dalla morte e resurrezione di Cristo, che porta con sé una nuova lingua, uguale per tutti, Giudei e Greci – ossia rendendo tutti uguali.

L'uguaglianza degli esseri umani in Cristo, che tutti ha creato e redento, presente già nel messaggio dello stesso Gesù, si mostra in grande contrasto con la tradizione pagana ed ebraica, sia sul punto di vista religioso, che da quello morale. È su questo concetto che si fonda uno dei temi centrali della teologia paolina, intorno all'idea dell'agape (αγάπη), la carità - di cui i riferimenti nella

---

E, ancora oggi, passati duemila anni dalla sua nascita, il suo discorso non smette di risuonare profetico e sfidante.» in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit. (corsivo mio).

954 «E mentre i Giudei chiedono i miracoli e i Greci cercano la sapienza, noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani».

955 «Non c'è, neanche da lontano, altra figura del cristianesimo primitivo sulla quale si sappia tanto. E se la compariamo con gran parte dei personaggi che l'Antichità ha consacrato, pensiamo a Esiodo, Omero o Socrate, quel che possiamo concludere è che la biografia dell'Apostolo è molto più ben sostenuta. Paolo è l'uomo dei crocevia. Ha vissuto e operato in diversi mondi, lingue e culture. Ha sviluppato una presenza, più sporadica o più continuata, in centri urbani importanti e distanti come Antiochia in Siria, Efeso in Asia Minore, Filippi, Corinto e Atene in Grecia, facendo culminare la sua opera a Roma, in Italia. Un vero globe-trotter dell'Epoca Antica! In tutti questi ha testimoniato, in modo vibrante, l'universalità della salvezza inaugurata da Cristo.» in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.

Lettera ai Romani (Rm 13,8-10) e nel già menzionato "Inno alla carità" di 1 Cor 13. Di questa uguaglianza ha parlato Tolentino Mendonça nel febbraio del 2015, in un convegno su temi teologici all'Università Cattolica Portoghese:

> O apóstolo habituou-nos à releitura do Antigo Testamento à luz de Cristo e da nova experiência cristã, delineando correspondências e oposições entre o passado e o presente em chave tipo/antítipo. Mas em chave de superação. Ele vai mostrar-nos, por isso, que, na loucura da cruz, Deus realizou em Cristo um motivo de esperança escandalosamente maior do que aquele de Abraão. Cristo é, por um lado, a realização fiel da promessa de Deus a Abraão, mas, por outro, supera-a absolutamente: doravante todos, informa Paulo, sejam judeus e pagãos, homens e mulheres, escravos e homens livres, podem ser justificados através da fé e ser incluídos na promessa. A morte e ressurreição de Cristo torna-se, assim, o limiar e o início de um modo novo de viver e pensar a esperança. E o Jesus pascal revela-se o ícone da esperança que somos chamados a transportar no tempo, aconteça o que acontecer.[956]

III.II.III Studi paolini di Badiou

> Paolo, per me, è un pensatore-poeta dell'evento e, al tempo stesso, colui che pratica ed enuncia dei tratti invarianti di quella che si può chiamare la figura militante. Egli fa emergere la connessione, integralmente umana e il cui destino mi affascina, tra l'idea generale di una rottura, di un capovolgimento e quella di un pensiero-pratica che è la materialità soggettiva di questa rottura. [957]

La figura paradossale di Paolo di Tarso - non il santo, come immediatamente chiarisce, ma l'autore classico e la «figura soggettiva di grande importanza»[958] - ha esercitato il suo fascino transtemporale anche sul commediografo e scrittore francese Alain Badiou (1937), il filosofo che teorizza l'antifilosofia. Nel 1997 esce a Parigi, con i tipi della Presses universitaires de France, il suo *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, visione alternativa a quella di Nietzsche, per cui Paolo

[956] "Esperar contra toda a esperança - Desafios de Paulo para o nosso presente" è il testo inedito dell'intervento di José Tolentino Mendonça nelle "36.ªs Jornadas de Estudos Teológicos" della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona il 11.2.2015, cedutomi dall'autore - un suo riassunto pubblicato in http://www.snpcultura.org/esperanca_apesar_do_absurdo.html (ultima visualizzazione 10.09.2015). «L'apostolo ci ha abituati alla rilettura dell'Antico Testamento alla luce di Cristo e della nuova esperienza cristiana, delineando corrispondenze e opposizioni tra passato e presente in chiave tipo/antitipo. Ma in chiave di superamento. Lui ci mostrerà, perciò, che, nella follia della croce, Dio ha realizzato in Cristo un motivo di speranza scandalosamente maggiore di quello di Abramo. Cristo è, da una parte, la realizzazione fedele della promessa di Dio ad Abramo, ma, dall'altra, la supera assolutamente: di ora in poi tutti, informa Paolo, siano ebrei e pagani, uomini e donne, schiavi e uomini liberi, possono essere giustificati attraverso la fede ed essere inclusi nella promessa. La morte e resurrezione di Cristo diventa, così, il limite e l'inizio di un modo nuovo di vivere e pensare la speranza. E il Gesù pasquale si rivela la icona della speranza che siamo chiamati a trasporre nel tempo, succeda quel che succeda.»

[957] A. Badiou, *op. cit.*, p.8.

[958] «In effetti, per me Paolo non è né un apostolo né un santo. Non so che farmene della Novella che egli dichiara o del culto che gli è stato dedicato. Ma è una figura soggettiva di grande importanza. Ho sempre letto le Lettere nello stesso modo in cui si tornano a leggere quei testi classici che ci sono particolarmente familiari: strade aperte, dettagli aboliti, potenza intatta. Nessuna trascendenza, per me; niente di sacro, perfetta uguaglianza tra quest'opera e qualsiasi altra che mi tocchi direttamente.» *Ibidem*, p.7.

era un vero uccisore della vita, che vede nel suo programma la sconfitta della morte. Il soggetto umano, diviso tra le vie della "carne" e dello "spirito", affronta la morte – che viene intesa come pensiero della carne, mentre la vita è pensiero dello spirito. Si traspone, dunque, al *qui* e all'*ora* la possibilità di risorgere, rompendo con la catena del tempo e delle circostanze, attraverso l'irruzione dell'Evento nella vita; "grazia" diventa il nome che lo designa come condizione del pensiero attivo. L'universale di Paolo non è semplice negazione delle particolarità, ma l'attraversamento delle differenze, la lotta contro il conformismo, espressa dalle sue stesse parole ai Romani: «Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente, per poter discernere la volontà di Dio, ciò che è buono, a lui gradito e perfetto.» (Rom 12,2).

> Ma dopo tutto, lo stesso Paolo ci insegna che non sono i segni di potenza a contare, come neppure le vite esemplari, ma ciò di cui un convincimento è capace, qui, ora, e per sempre. [959]

Lo scandalo paolino, per Badiou, è l'universalità che l'apostolo fonda su un solo evento – la morte e resurrezione di Cristo – che ha in sé la capacità di riscattare la verità dal corso del tempo, della storia (ed è in tale prospettiva che considera l'incredibile attualità[960] del messaggio di Paolo):

> L'essenziale, per noi, è che questa connessione paradossale tra un soggetto senza identità e una legge senza supporto fonda nella storia la possibilità di una predicazione universale. (…) Separare duramente ogni processo di verità della storicità "culturale" in cui l'opinione pretende di dissolverlo: questa è l'operazione a cui Paolo ci conduce. [961]

Oggi come allora, Badiou considera necessario rompere scandalosamente con l'omogeneità monetaria, le rivendicazioni identitarie (l'universalismo astratto del capitale e i particolarismi degli interessi di un sottoinsieme) e trovare le condizioni di una singolarità universale[962]. Paolo, infatti, ha voluto strappare l'Evento alla rivendicazione comunitaria particolaristica della comunità ebraica, per impedire che esso fosse determinato da generalità astratte già attuanti, quali il formalismo giuridico romano – l'evento ammette tutti senza restrizioni né privilegi - e il discorso filosofico e morale greco. Ma non solo: la verità di un Evento dipende anche dal dichiararlo e restarne fedele – perché essa è

[959] *Ibidem,* p.50.
[960] Il mondo di oggi, a causa del relativismo culturale e di una concezione vittimistica dell'uomo, soccombe ad ogni accesso all'universale, essendo in tale processo concretamente sostenuta dal falso universale che è l'astrazione monetaria (il mondo configurato come mercato mondiale - Marx). Si aggiunge il fatto che si verifica una sistematica rinuncia alla neutralità trascendente della legge in nome della comunitarizzazione dello spazio pubblico e della permanente emergenza di identità soggettive e territoriali. Contro ciò reagisce un Badiou paolino: «Una verità è sempre, secondo la legge di calcolo dominante, sottratta al calcolo. (…) La singolarità universalizzabile crea necessariamente una rottura con la singolarità identitaria.» *Ibidem,* p.21.
[961] *Ibidem,* p.13.
[962] «Il sistema cultura-tecnica-gestione-sessualità, che ha l'enorme merito di essere omogeneo al mercato e i cui termini designano tutti, del resto, un repertorio di merci, è il moderno occultamento nominale del sistema arte-scienza-politica-amore che identifica tipologicamente le procedure di verità.» *Ibidem,* p.23.

singolare – non strutturale, né assiomatica, né legale – e s'iscrive con una dichiarazione di essenza soggettiva (nessun sottoinsieme, nulla di comunitario o storicamente costituito la sostiene).

Difatti, scandalo numero 1): il soggetto cristiano non preesiste all'evento che dichiara – la resurrezione di Cristo – e come tale è aperto a tutti. Scandalo numero 2): la verità è interamente soggettiva – perciò supera la Legge ebraica e il razionalismo greco. Scandalo numero 3): non si tratta di un'illuminazione, la verità è un processo – per cui la fedeltà alla dichiarazione è cruciale. E infine, scandalo numero 4): una verità è di per sé indifferente allo stato della situazione – ecco perché è fuori dalla competizione delle opinioni. È per questo che Paolo si costituisce, secondo Badiou, in un paradigma dell'antifilosofia:

> Paolo, come vedremo, è una grande figura dell'antifilosofia. Ed è nell'essenza dell'antifilosofia che la posizione soggettiva serve ad argomentare il discorso. Frammenti esistenziali, dall'apparenza talvolta aneddotica, sono elevati al rango di garanzie della verità.[963]

III.II.IV La vita scandalosa di Paolo

Alain Badiou analizza alcuni momenti cruciali della vita di Paolo che prendono parte allo scandalo di questo universalismo che predicava e a cui abbiamo appena accennato. E inizia naturalmente dal momento cruciale, la conversione – che non è stata operata da nessuno, bensì è accaduta:

> Paradigma del nodo tra esistenza e dottrina, Paolo, infatti, trae dalle condizioni della sua "conversione" la conseguenza che è possibile iniziare solo dalla fede, dalla dichiarazione della fede. Il sorgere del soggetto cristiano è incondizionato. [964]

Dopo la folgorazione sulla via di Damasco, i testi sono silenti – si sa piuttosto cosa *non fa* il neo-apostolo: non va a Gerusalemme, ossia non va all'incontro delle autorità della nuova religione a cui si affilia; dunque non sente la necessità di andare a farsi "confermare" l'evento che, secondo lui, lo istituisce come apostolo. E da qui inizia la propria convinzione incrollabile rispetto al suo destino. Durante tre anni dimostrerà un'efficacia militante nella predicazione; è violento sui principi. Ma, da buono politico, dimostra anche di saper fare compromessi ragionevoli, quando raggiunge poi a Gerusalemme Pietro e gli altri apostoli storici. Non sentirà tuttavia necessità di mantenere rapporti

[963] *Ibidem,* p.30.
[964] *Ibidem,* p.31.

continuativi con il centro – e a provarlo sono i seguenti quattordici anni di viaggi per la Cilicia, Siria, Turchia, Macedonia, Grecia. E questo, secondo Badiou, ha una ragione concreta:

> La dimensione eccentrica dell'azione di Paolo e la substruttura pratica del suo pensiero che impone che ogni vera universalità sia sprovvista di centro. [965]

Cosa fa Paolo quando arriva in una nuova città? In linea con quella che era la tradizione del proselitismo ebraico, si rivolge ai pagani. Comincia intervenendo in sinagoga, anche se invariabilmente entra presto in polemica con gli ortodossi, dato che lui proclama che Gesù è il Cristo, il Messia aspettato dalla Legge. A quel punto, abbandona la sinagoga e si appoggia a un simpatizzante locale, a casa di cui costituisce un nucleo di giudeo-cristiani e pagani-cristiani. Quando crede che il gruppo sia sufficientemente consolidato[966], affida la direzione a uno dei membri che gli inspira fiducia, ed è libero di proseguire il suo viaggio. Come scrive Badiou,

> Paolo, per quanto lontano sia, non perde mai di vista i nuclei di fedeli dei quali ha sostenuto la formazione. Le sue lettere sono veri e propri interventi nella vita di questi nuclei e ne hanno tutta la passione politica. Lottare contro le divisioni intestine, richiamare i princìpi fondamentali, rinnovare la fiducia ai dirigenti locali, esaminare le questioni controverse, indicare l'esigenza pressante di un'azione di proselitismo sostenuto, organizzare le finanze… C'è tutto quel che un attivista di qualunque causa organizzata può riconoscere come la preoccupazione e la passione dell'intervento collettivo. [967]

Il tempo corre e nel frattempo sono passati vent'anni dalla morte di Gesù e diciassette dall'avvenimento di Damasco. Paolo è cinquantenne e abita ad Antiochia, che è la terza città dell'impero per grandezza, vedendosi così sottolineato il suo cosmopolitismo urbano: non solo lui è un uomo di città, ma la sua visione delle cose lo spinge in grandi viaggi che fa e progetta, fino ai confini dell'impero. In tutto questo sorgono problemi con giudeo-cristiani di rigida osservanza, collegati con lo scandalo dell'uguaglianza difeso da Paolo: per lui, infatti, il processo di una verità non comporta gradi, non distingue nel processo della salvezza simpatizzanti della dottrina e veri convertiti, ritualizzati e circoncisi:

> Paolo considera, dunque, tutti i convertiti come fedeli a pieno titolo, qualunque sia la loro provenienza, siano essi circoncisi oppure no. I giudeo-cristiani di stretta osservanza

[965] *Ibidem,* p.34.
[966] Interessante notare la certezza che depone nella sua missione e che, nelle lettere, lo fa riferirsi metonimicamente ad una intera città, quando in effetti i suoi destinatari sono un piccolo nucleo di fedeli.
[967] A. Badiou, *op. cit.*, p.36.

> mantengono la pratica dei gradi d'adesione e trovano propriamente *scandaloso* considerare loro pari individui che non hanno né i segni distintivi né le pratiche rituali della comunità. [968]

È, allora, che l'apostolo parte per Gerusalemme, per risolvere questa disputa, dove incontrerà per la seconda volta Pietro. Quello che è in gioco è sapere quale sia il rapporto tra la supposta universalità della verità postevenemenziale (la morte e resurrezione di Cristo, difesa da Paolo) e il sito evenemenziale, ossia il popolo che l'antico testamento unisce, e nel cui seno l'evento ha avuto luogo. Per i giudeo-cristiani l'evento-Cristo non compie la Legge, non la rescinde, e dunque i segni distintivi ereditati dalla tradizione restano necessari. Per Paolo, viceversa, l'Evento rende obsoleti i segni precedenti e la nuova universalità non deve, perciò, avere alcun rapporto privilegiato con la comunità ebraica. Dunque, anche se l'Evento è tributario dal suo sito, nei suoi effetti di verità deve esserne indipendente, non rendendo, comunque, i segni distintivi della comunità (la circoncisione, i riti, l'osservanza minuziosa della Legge) indifendibili o erronei – ma, in verità, rendendoli indifferenti, né positivi, né negativi. Da questa, che è rimasta nella storia come la "Conferenza di Gerusalemme", è uscita una sorta di compromesso, di cui dà notizia l'apostolo stesso nella lettera ai Galati: Pietro diventerà apostolo degli ebrei, e Paolo, invece, dei gentili.

> Dopo quattordici anni, andai di nuovo a Gerusalemme in compagnia di Barnaba, portando con me anche Tito: vi andai però in seguito ad una rivelazione. Esposi loro il vangelo che io predico tra i pagani, ma lo esposi privatamente alle persone più ragguardevoli, per non trovarmi nel rischio di correre o di aver corso invano. Ora neppure Tito, che era con me, sebbene fosse greco, fu obbligato a farsi circoncidere. E questo proprio a causa dei falsi fratelli che si erano intromessi a spiare la libertà che abbiamo in Cristo Gesù, allo scopo di renderci schiavi. Ad essi però non cedemmo, per riguardo, neppure un istante, perché la verità del vangelo continuasse a rimanere salda tra di voi.
> Da parte dunque delle persone più ragguardevoli - quali fossero allora non m'interessa, perché Dio non bada a persona alcuna - a me, da quelle persone ragguardevoli, non fu imposto nulla di più. Anzi, visto che a me era stato affidato il vangelo per i non circoncisi, come a Pietro quello per i circoncisi - poiché colui che aveva agito in Pietro per farne un apostolo dei circoncisi aveva agito anche in me per i pagani - e riconoscendo la grazia a me conferita, Giacomo, Cefa e Giovanni, ritenuti le colonne, diedero a me e a Barnaba la loro destra in segno di comunione, perché noi andassimo verso i pagani ed essi verso i circoncisi. Soltanto ci pregarono di ricordarci dei poveri: ciò che mi sono proprio preoccupato di fare. (Gal 2, 1-10)

Si stabilisce, dunque, un compromesso instabile, ma importante: dando il proprio avallo a una dualità militante empirica, Pietro, Giacomo e Giovanni hanno lasciato che l'azione paolina si sviluppasse contemporaneamente e non diventasse una semplice setta ebraica e che l'ostilità all'ebraismo facesse diventare i pagano-cristiani un movimento di illuminati. Rimaneva però in sospeso la questione del rapporto fra Legge e soggetto:

[968] *Ibidem,* p.38. (corsivo mio).

> La conferenza di Gerusalemme è veramente fondatrice, perché dota il cristianesimo di un duplice principio d'apertura e di storicità. Stringe così il filo dell'evento come iniziazione di un processo di verità. (…) Certamente la conferenza non sembra in grado di fissare il contenuto di questo difficile appaiamento tra evenemenzialità e immanenza alla situazione. È già molto se ne organizza empiricamente la possibilità. Se è vero che Pietro è stato l'artefice del compromesso di Gerusalemme, allora egli merita il titolo di pietra angolare della Chiesa. [969]

Tale instabilità si rivela non molto dopo, nell'incidente che accade ad Antiochia tra Pietro e Paolo. Il primo si dimostra incoerente riguardo ai suoi princìpi e infedele rispetto al compromesso stabilito a Gerusalemme. E dunque Paolo si rende conto della necessità di creare nuovi princìpi: la Legge nel suo antico imperativo non vale: «Per Paolo non è più possibile mantenere un equilibrio tra la Legge, che è principio di morte per la verità che sorge, e la dichiarazione evenemenziale che è il suo principio di vita.»[970]

Dopo questo episodio, Paolo riparte verso la Macedonia e la Grecia – di cui troviamo notizia negli Atti. È a quest'epoca che risale l'episodio del discorso dell'apostolo nell'areopago agli stoici ed epicurei. Disposto ad affrontare solo con la fede - e con il suo greco da commerciante e romanziere – il sofisticato ambiente intellettuale greco (la cui categoria essenziale è la sapienza e il cui strumento è la superiorità retorica), il tema della resurrezione dei morti, fa ridere i filosofi che ignorano l'apostolo. Ed ecco che, dopo il conflitto con i giudeo-cristiani, emerge la seconda linea di battaglia per Paolo (e, di nuovo, lo scandalo): il disprezzo verso la sapienza filosofica, o, nelle parole di Badiou, la sua antifilosofia – che troviamo anche espressa, in maniera indiretta, nella Prima lettera ai Corinzi:

> Anch'io, o fratelli, quando sono venuto tra voi, non mi sono presentato ad annunziarvi la testimonianza di Dio con sublimità di parola o di sapienza. Io ritenni infatti di non sapere altro in mezzo a voi se non Gesù Cristo, e questi crocifisso. Io venni in mezzo a voi in debolezza e con molto timore e trepidazione; e la mia parola e il mio messaggio non si basarono su discorsi persuasivi di sapienza, ma sulla manifestazione dello Spirito e della sua potenza, perché la vostra fede non fosse fondata sulla sapienza umana, ma sulla potenza di Dio. (1 Cor 2, 1-5)

La fine della vita di Paolo si risolve mentre progetta il suo viaggio verso i confini dell'impero, la Spagna. La questione della raccolta di fondi per la comunità di Gerusalemme gli crea una doppia opportunità: da una parte, essa afferma la continuità tra comunitarismo ebraico e espansione cristiana e dall'altra vede sanzionata dal centro la legittimità dei gruppi pagano-cristiani, nel momento in cui il centro accetta i loro doni. Ed è apparentemente per sorvegliare il destino della colletta che Paolo torna a Gerusalemme, un viaggio che si rivelerà disastroso. Dopo una sommossa scoppiata contro di lui nel tempio, viene arrestato da militari romani, che lo risparmiano dal linciaggio e istruiscono l'accusa. Viene dunque distaccato a Cesarea e, poiché l'accusa prevede la pena di morte e Paolo fa

[969] *Ibidem,* p.43.
[970] *Ibidem,* p.45.

valere il suo diritto di cittadino nel voler essere giudicato a Roma, vi è trasferito e lì rimarrà dal 60 al 62. Nessuno dei suoi testi, però, fa riferimento alla prigionia romana, dato che tutti quelli a noi pervenuti come autografi sono anteriori.

III.II.V Scandalo per Giudei e Pagani

> È nell'invenzione di una lingua, nella quale insensatezza, scandalo e debolezza soppiantano la ragione conoscitiva, l'ordine e la potenza, e nella quale il non-essere è la sola valida affermazione dell'essere, che si articola il discorso cristiano. [971]

Curioso paradosso: l'apostolo dei gentili causa «scandalo per i Giudei», la sua predica è considerata «stoltezza per i pagani» – allora, l'apostolo che dovrebbe parlare a greci e ebrei non sembra avere un discorso adatto a parlare né con gli uni né con gli altri. Dunque, teorizzare su greci e ebrei è soprattutto proporre due topiche discorsive, giusto per situare un terzo discorso, il proprio, di cui mette in evidenza la totale originalità.

Badiou parla del discorso ebraico, quello dei Profeti, ragionamento espresso attraverso simboli e basato sull'eccezione alla totalità naturale, in opposizione a quello greco, dei Saggi, argomentazione invece sostenuta dalla razionalità, che mira all'adattamento alla totalità naturale. Sembrano essere due facce della stessa medaglia, dal momento in cui nessuno dei due è universale (si presuppongono l'un l'altro) ed entrambi presumono che la chiave di tutto è l'universo – i secondi tentando di raggiungerne la totalità, i primi attraverso la decifrazione dei segni. L'umanità si trova scissa in queste due visioni.

La chiave di superamento in Paolo sta nel trovare la logica universale della salvezza, che però – e in tale si costituisce scandalosa - non può adattarsi a nessuna delle due leggi. L'Evento, che l'apostolo predica, è propriamente acosmico e illegale, non si integra in nessuna totalità e non è segno di niente, non produce nessuna legge – non è, dunque, territorio né del saggio, né del profeta. Badiou esprime così la differenza tra i due discorsi: quello ebraico e quello greco sono entrambi discorsi del Padre, costituiscono comunità nella forma dell'ubbidienza, mentre quello paolino è un discorso del Figlio, universale e libero da ogni particolarismo.[972]Quello del Figlio, il discorso cristiano, è

[971] *Ibidem,* p.76.

[972] Questo concetto del discorso del Figlio è, secondo Badiou, un'altra chiave per leggere l'identificazione di Pier Paolo Pasolini con l'apostolo dei gentili: «Per Pasolini, la potenza di pensiero interna al desiderio omosessuale si orienta verso l'avvento di un'umanità egualitaria, in cui il concordato dei figli annulla, a favore dell'amore per la madre, il simbolico schiacciante dei padri che s'incarna nelle istituzioni (la Chiesa o il Partito comunista). Il Paolo di Pasolini, del resto, è come dilaniato tra la santità del figlio – legata, tenendo conto di quel che è la legge del mondo, all'abiezione e alla morte – e l'ideale di potenza del padre che lo porta a creare un apparato coercitivo al fine di dominare la Storia.» *Ibidem,* pp.70-71.

assolutamente nuovo, non può essere giudeo-cristiano, né greco-cristiano, neppure una sintesi dei due – è una terza figura che coincide con una rottura storica che l'invio del Figlio ha operato.

Declinano così le figure del Maestro: né profeta, né filosofo: Paolo è un apostol, ed esserlo non ha nulla di empirico o di storico – la resurrezione non si tratta di un dibattito tra storici o testimoni, semplicemente perché non è dell'ordine del fatto, dimostrabile o falsificabile. Per Badiou essa è l'Evento puro, apertura di un'epoca, cambiamento dei rapporti fra il possibile e l'impossibile – per i credenti la possibile vittoria sulla morte, non come fatticità, ma come disposizione soggettiva (la resurrezione di Cristo legata alla resurrezione dei credenti).

> Diversamente dal fatto, l'evento è misurabile solo secondo la molteplicità universale di cui prescrive la possibilità. In questo senso è grazia e non storia. [973]

Per Alain Badiou, l'apice dell'antifilosofia di Paolo risiede proprio qui: il suo è un discorso di pura fedeltà alla possibilità aperta dall'evento, non potendo dunque dipendere in nessun modo dalla conoscenza[974]. È in tal senso che raggiungono totale leggibilità i versetti della Prima lettera ai Corinzi:

> Cristo infatti non mi ha mandato a battezzare, ma a predicare il vangelo; non però con un discorso sapiente, perché non venga resa vana la croce di Cristo. La parola della croce infatti è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio. Sta scritto infatti: «Distruggerò la sapienza dei sapienti e annullerò l'intelligenza degli intelligenti». Dov'è il sapiente? Dov'è il dotto? Dove mai il sottile ragionatore di questo mondo? Non ha forse Dio dimostrato stolta la sapienza di questo mondo? Poiché, infatti, nel disegno sapiente di Dio il mondo, con tutta la sua sapienza, non ha conosciuto Dio, è piaciuto a Dio di salvare i credenti con la stoltezza della predicazione. *E mentre i Giudei chiedono i miracoli e i Greci cercano la sapienza, noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani;* ma per coloro che sono chiamati, sia Giudei che Greci, predichiamo Cristo potenza di Dio e sapienza di Dio. Perché ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini. (1 Cor 1, 17-25)[975]

Nel versetto «Il pensiero della carne è morte, il pensiero dello spirito è vita» (Rm 8,6), Paolo definisce il soggetto diviso, un intreccio di due vie, quella della carne e quella dello spirito, due vie attraverso cui il reale può essere colto, in morte o in vita. E in questa divisione – o meglio, nel superamento che l'Evento-Cristo ivi opera – si collega al fatto scandaloso del messaggio cristiano, che unisce ebrei e greci.

---

[973] *Ibidem,* p.73.

[974] «Per Paolo, invece, è proprio l'assenza di prove a costringere la fede, costitutiva del soggetto cristiano. Per quanto riguarda le profezie, è praticamente assente dalla predicazione di Paolo che l'evento-Cristo ne sia la realizzazione. Cristo è precisamente incalcolabile. Per quanto riguarda i miracoli, Paolo, che è un fine politico, non osa negarne l'esistenza. Lascia anche intendere di essere capace di farne, come uno qualunque dei taumaturgi suoi rivali. (…) Ma è proprio quel che non farà, esibendo invece come prova suprema proprio la debolezza del soggetto e l'assenza di segni e di prove.» *Ibidem,* pp. 81-82.

[975] Corsivo mio.

Badiou mette in evidenzia come l'evento-Cristo, insorgendo sia contro il discorso greco, per cui l'oggetto è la totalità cosmica, sia contro quello ebraico, per cui invece l'oggetto è appartenenza elettiva[976], ponga fine alla discriminazione tra giudei e pagani. «Poiché non c'è distinzione fra Giudeo e Greco, dato che lui stesso è il Signore di tutti, ricco verso tutti quelli che l'invocano» (Rm 10, 12), si aprono le porte a una convinzione universalista e la differenza etnica o culturale – prototipo greco e ebreo – non è più significativa davanti al nuovo oggetto che inaugura il nuovo discorso:

> Dichiarare la non-differenza tra ebreo e greco istituisce l'universalità potenziale del cristianesimo; fondare il soggetto come divisione, e non come mantenimento di una tradizione, adegua l'elemento soggettivo a questa universalità, dissolvendo il particolarismo predicativo dei soggetti culturali. [977]

Dunque, propriamente scandalosa nel discorso, è l'abolizione della filosofia, poiché l'Evento, identificando un reale non-reale, istaura il primato della follia sulla sapienza, della debolezza sulla forza. Paolo dichiara la resurrezione di Cristo senza garanzia profetica o miracolistica (la via ebraica), senza argomenti né prove (la via greca), e perciò non entra nella logica del maestro. Dichiarando questo Evento, lui ne diviene figlio; Cristo è il Figlio e la dichiarazione evenemenziale "figlizza", per usare un termine di Badiou, il dichiarante:

> Il Figlio risuscitato rende figlia l'intera umanità. E in ciò consiste l'inutilità della figura del sapere e della sua trasmissione. Per Paolo la figura del sapere è una figura di schiavitù, così come quella della legge. La figura di *maîtrise* che vi si ricollega è in realtà un'impostura. Bisogna destituire il maestro e fondare l'uguaglianza dei figli. [978]

In una parola: il figlio è liberato dalla legge a favore di un'opera egualitaria comune dall'Evento che, sotto l'emblema del figlio universale, unisce l'universalità e l'eguaglianza. Non è quello che Gesù ha detto e fatto che interessa (essendo materiale contingente); l'evento si impadronisce della contingenza; Gesù non è maestro né esempio, ma il nome di quel che universalmente accade ai fedeli, completamente assorbito dalla resurrezione. L'evento, dunque, è la grazia e non un lascito o una tradizione o una predicazione: «Il peccato infatti non dominerà più su di voi poiché non siete più sotto la legge, ma sotto la grazia.» (Rm 6, 14).

> Il "non essere sotto la legge" indica, infatti, negativamente la via della carne come destino sospeso del soggetto, mentre "essere sotto la grazia" indica la via dello spirito come fedeltà all'evento (…)

[976] «Per Paolo, l'evento-Cristo è eterogeneo alla legge, perché eccede ogni prescrizione: grazia priva di concetto e di rito appropriato. (…) L'"insensatezza dell'annuncio" ci esime dalla sapienza greca screditando il regime dei luoghi e della totalità. E ci esime dalla legge ebraica screditando osservanze e riti.» *Ibidem,* p.91.
[977] *Ibidem,* pp. 92-93.
[978] *Ibidem,* p. 95.

Sosterremo che una rottura evenemenziale costituisce il suo soggetto sempre nella forma divisa del "non…ma" e che è proprio questa forma a portare l'universale. Il "non", infatti, è dissoluzione potenziale delle particolarità chiuse (il cui nome è "legge"), mentre il "ma" indica il fine, il duro e fedele lavoro cui cooperano i soggetti del processo aperto dall'evento (il cui nome è "grazia"). [979]

[979] *Ibidem,* pp. 101-102.

III.III Secondo concetto operativo: VASO D'ARGILLA

> *Saulos qui et Paulos* contiene dunque una profezia onomastica che doveva avere una lunga discendenza. La metanomasia realizza l'intransigente principio messianico, saldamente enunciato dall'apostolo, secondo cui nei giorni del messia le cose deboli e di poco conto – che, per così dire, non esistono – prevalgono su quelle che il mondo considera forti e importanti.[980]

III.III.I Ancora Badiou sul "vaso d'argilla"

Ci avvaliamo ancora degli approfondimenti del filosofo francese Alain Badiou per l'introduzione del secondo concetto operativo della nostra lettura comparata, quello che abbiamo metonimicamente designato come "vaso d'argilla".

> Per Paolo, che recide e disfa la totalità cosmica, indica proprio la vanità dei luoghi. Il reale s'avvera piuttosto laddove il soggetto educa la propria debolezza come residuo, resto di ogni luogo: "finora siamo diventati come spazzatura del mondo, immondizia di tutti" (1Cor 4,13). Bisogna dunque assumere la soggettività del residuo, ed è di fronte a questa residualità che sorge l'oggetto del discorso cristiano. [981]

Rendendosi inaccettabile per le lingue ufficiali, è necessaria l'invenzione di un nuovo discorso e di una nuova soggettività corrispettiva, che non sia né filosofica, né profetica. L'evento appare a quei discorsi insensato e debole – perché, in effetti, sapienza e potenza sono attributi di Dio, solo in quanto sono attributi dell'essere, solo nella misura di ciò di cui l'essere, in quanto tale, è capace. E in questo passaggio si opera la vera sovversione ontologica: l'evento-Cristo elegge come attestazione di Dio i non-enti piuttosto che gli enti:

> Ma Dio ha scelto ciò che nel mondo è stolto per confondere i sapienti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è debole per confondere i forti, *Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono* (1 Cor 1, 27-28)[982]

Dato che, secondo Paolo, l'apostolo deve solo rendere conto di ciò che gli altri vedono e sentono, il discorso cristiano non deve essere quello del miracolo, ma quello della convinzione che attraversa una debolezza[983]. L'antifilosofia di Paolo parte dall'assunto che non c'è prova e che basta

[980] G. Agamben, *op. cit.,* p.18.
[981] A. Badiou, *op. cit.,* p.91.
[982] Corsivo mio.
[983]«Paolo porta avanti con fermezza il discorso militante della debolezza. La dichiarazione non avrà altra forza oltre a quello che dichiara e non pretenderà di convincere per mezzo del prestigio del calcolo profetico, dell'eccezione miracolosa o dell'ineffabile rivelazione interiore. Non è la singolarità del soggetto a dar valore a quel che egli dice, ma è quel che egli dice a fondare la singolarità del soggetto.» A. Badiou, *op. cit.,* p.85.

la forza di convinzione del discorso, che è di altro ordine, per mandare in frantumi ogni forma di ragionamento.

> Ma questo tesoro l'abbiamo in vasi d'argilla, perché tale potenza straordinaria sia di Dio e non venga da noi. (2 Cori 4,7)
>
> Il tesoro non è altro che l'evento, cioè un aver-avuto-luogo completamente precario. Occorre portarlo umilmente, in una precarietà a esso omogenea. Il terzo discorso deve compiersi nella debolezza, perché questa è la sua forza. Non sarà né logos, né segno, né rapimento da parte dell'indicibile. Avrà la rudezza povera dell'azione pubblica, della dichiarazione nuda, senza altro prestigio che il suo contenuto reale. Vi sarà contenuto solo quello che ognuno può vedere e sentire. Sì, è un vaso d'argilla.[984]

III.III.II Un vaso d'argilla per portare il tesoro

> E se il nostro vangelo rimane velato, lo è per coloro che si perdono, ai quali il dio di questo mondo ha accecato la mente incredula, perché non vedano lo splendore del glorioso vangelo di Cristo che è immagine di Dio. Noi infatti non predichiamo noi stessi, ma Cristo Gesù Signore; quanto a noi, siamo i vostri servitori per amore di Gesù. E Dio che disse: *Rifulga la luce dalle tenebre*, rifulse nei nostri cuori, per far risplendere la conoscenza della gloria divina che rifulge sul volto di Cristo. Però noi abbiamo questo *tesoro in vasi d'argilla*, perché appaia che questa potenza straordinaria viene da Dio e non da noi. Siamo infatti tribolati da ogni parte, ma non schiacciati; siamo sconvolti, ma non disperati; perseguitati, ma non abbandonati; colpiti, ma non uccisi, portando sempre e dovunque nel nostro corpo la morte di Gesù, perché anche la vita di Gesù si manifesti nel nostro corpo. Sempre infatti, noi che siamo vivi, veniamo esposti alla morte a causa di Gesù, perché anche la vita di Gesù sia manifesta nella nostra carne mortale. Di modo che in noi opera la morte, ma in voi la vita. (2 Cor 4, 3-12)[985]

L'immagine paolina del "vaso di argilla", adoperata nella Seconda lettera ai Corinzi, ci è sembrata vivida ed efficace per dare un nome al secondo degli scandali che l'apostolo ha causato con la sua predicazione e che ci proponiamo di utilizzare nella lettura comparata dei nostri due autori. Tale idea corrisponde a un specifico sviluppo della idea generica dello scandalo che, come abbiamo appena visto, con l'ausilio dei concetti sistematizzati dal filosofo francese Alain Badiou, deriva dall'universalità istaurata dall'Evento Cristiano. Dunque, la morte e la resurrezione di Cristo non solo superano i discorsi razionali e mistici di Greci e Ebrei, generando una nuova uguaglianza per tutti gli uomini, ma la stessa crisi di valori che essa genera mette concretamente in causa i criteri mondani della gloria. Tale idea troverà una notevole fortuna in tutta la produzione filosofica e artistica posteriore a San Paolo: per trasportare un tesoro ci vorrebbe un contenitore altrettanto prezioso, o almeno uno che ne garantisse l'incolumità; invece, il cristianesimo sottolinea la preziosità della vita

[984] *Ibidem*, p.86.
[985] Corsivo mio.

umana nella fragilità del suo contenitore. E per sistematica associazione a questo concetto lo scarto diventa pietra angolare, la purezza si può ritrovare nell'impurità e così la forza nella debolezza: la verità è immanente a ciò che, per i discorsi dominanti, è debolezza o follia: «Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono» (1 Cor 1, 28).

Il potere espressivo del termine paolino si lega soprattutto alla parola argilla (dal greco ἄργιλος, ἄργιλλος), nella sua doppia significazione: quella immediata (la massa plastica ottenuta dall'impasto dell'acqua con roccia sedimentaria clastica[986]), ma soprattutto come rimando biblico. Oltre all'episodio della Creazione, in cui il corpo di Adamo ed Eva sono stati creati da Dio con l'argilla, sarà forse interessante ricordare la storia del gigante dai piedi argilla, riassunto posteriormente da Dante come il "Veglio di Creta".

Presente nel Libro di Daniele[987]- testo contenuto nella Tanakh ebraica e nell'Antico Testamento - che descrive l'esilio di Babilonia (587-538 a.C.) dopo la conquista di Gerusalemme e la distruzione del Tempio – l'episodio del sogno di Nabucodonosor racconta del primo sogno fatto dal re babilonese nel secondo anno del suo regno, così inquietante da fargli convocare interpreti e maghi allo scopo di rivelarne il significato. Una grande e magnifica statua con la testa d'oro, il petto e le braccia d'argento, il ventre di bronzo e i piedi in parte d'argilla e in parte in ferro, veniva colpita alla base da una pietra che rotolava dalla montagna, sgretolandosi immediatamente in frantumi spazzati via dal vento. Daniele, che faceva parte del gruppo di Ebrei deportati da Nabucodonosor, non solo rivela il sogno, come la sua interpretazione: i quattro metalli rappresentavano quattro imperi (neo-babilonese, persiano, di Alessandro Magno, e siriano dei Seleucidi), mentre «se le dita dei piedi erano in parte di ferro e in parte di argilla, ciò significa che una parte del regno sarà forte e l'altra fragile.».

[986] Vocabolario Treccani della Lingua Italiana, *ad vocem.*

[987] Cf. Dan 2, 1-43 : «Nel secondo anno del suo regno, Nabucodonosor ebbe dei sogni che turbarono così profondamente il suo spirito da impedirgli di dormire. Il re fece chiamare i magi, gli incantatori, gli indovini e i Caldei perché gli spiegassero i suoi sogni. (…) Daniele si presentò al re e gli chiese di dargli tempo; egli avrebbe fatto conoscere al re l'interpretazione del sogno. (…) Allora il segreto fu rivelato a Daniele in una visione notturna ed egli benedisse il Dio del cielo (…) Il re disse a Daniele, detto Baltazzar: «Sei capace di farmi conoscere il sogno che ho fatto e la sua interpretazione?» Daniele rispose al re: (…) Tu, o re, guardavi, ed ecco una grande statua; questa statua, immensa e d'uno splendore straordinario, si ergeva davanti a te, e il suo aspetto era terribile. La testa di questa statua era d'oro puro; il suo petto e le sue braccia erano d'argento; il suo ventre e le sue cosce di bronzo; le sue gambe, di ferro; i suoi piedi, in parte di ferro e in parte d'argilla. Mentre guardavi, una pietra si staccò, ma non spinta da una mano, e colpì i piedi di ferro e d'argilla della statua e li frantumò. Allora si frantumarono anche il ferro, l'argilla, il bronzo, l'argento e l'oro e divennero come la pula sulle aie d'estate. Il vento li portò via e non se ne trovò più traccia; ma la pietra che aveva colpito la statua diventò un gran monte che riempì tutta la terra. Questo è il sogno; ora ne daremo l'interpretazione al re. (…) la testa d'oro sei tu. Dopo di te sorgerà un altro regno, inferiore al tuo; poi un terzo regno, di bronzo, che dominerà sulla terra; poi vi sarà un quarto regno, forte come il ferro; poiché, come il ferro spezza e abbatte ogni cosa, così, pari al ferro che tutto frantuma, esso spezzerà ogni cosa. Come i piedi e le dita, in parte d'argilla da vasaio e in parte di ferro, che tu hai visto, così sarà diviso quel regno; ma vi sarà in esso qualcosa della consistenza del ferro, poiché tu hai visto il ferro mescolato con la fragile argilla. Come le dita dei piedi erano in parte di ferro e in parte d'argilla, così quel regno sarà in parte forte e in parte fragile. Hai visto il ferro mescolato con la molle argilla, perché quelli si mescoleranno mediante matrimonio, ma non si uniranno l'uno all'altro, così come il ferro non si amalgama con l'argilla.».

Argilla come metafora della fragilità l'ha ripresa Dante nella descrizione del personaggio allegorico del Veglio di Creta, presente nell'Inferno della sua Divina Commedia[988]. Si trattava, come spiega Virgilio, di una statua ciclopica di un vecchio nel monte Ida, a metà strada tra l'oriente, sede delle antiche civiltà, e Roma, centro del mondo Latino all'epoca di Dante. Con una testa d'oro, le braccia e il petto d'argento, il busto di rame, le gambe di ferro così come il piede sinistro - mentre quello destro è di terracotta, in questo differendo dalla descrizione di Daniele – simboleggiava le epoche della civilizzazione; l'Impero sarebbe il piede di ferro, forte ma poco presente, mentre l'altro piede, quello del papato, era più debole perché d'argilla, ma più potente. Dunque, in Dante, ancora più presente la dicotomia tra forza e fragilità che Paolo attribuisce all'argilla.

III.III.III Studi paolini di Agamben

Nell'analisi dettagliata delle dieci parole del incipit della lettera ai Romani, da dove parte per l'intero sviluppo della sua teoria in *Il tempo che resta*[989], Giorgio Agamben si sofferma inizialmente sul significato di DOULOS CHRISTOU IESOU, ossia, «servo di Gesù Messia». Il filosofo italiano spiega che "christos" è la traduzione greca dell'ebraico "masiah", che, significando "l'unto", "il messia", non può essere un nome proprio, bensì un appellativo. Comunque, e per quello che ci interessa nello specifico, Agamben sottolinea che la parola "doulos", che significa "servo" o "schiavo", è collocata ancor prima della designazione di apostolo e che, in questo ambito, acquista un significato tecnico, servendo per esprimere l'effetto dell'evento messianico: la neutralizzazione che le partizioni nomistiche – e, più in generale, tutte le condizioni giuridiche e sociali – subiscono. È tale neutralizzazione che è alla base dell'inversione dei valori mondani che conosciamo nel discorso di Paolo: il vaso d'argilla per trasportare il tesoro.

Proseguendo l'interpretazione dell'invocazione iniziale dell'apostolo Paolo, Agamben si imbatte nella parola "kletos", che significa **"**chiamato", "vocazione", esprimendo dunque concretamente quella trasformazione di ogni stato giuridico, ogni condizione mondana a cui ci riferivamo. Ma aggiunge un'informazione importante: la vocazione messianica non ha alcun contenuto specifico. Essa è dunque una sorta di nullificazione, la «chiamata della chiamata», potendo aderire a qualunque condizione e, nell'atto stesso dell'adesione, revocandola e mettendola in

[988] Cf. Inferno XIV, 103-111: «La sua testa è di fin oro formata, e puro argento son le braccia e il petto, poi è di rame infino a la forcata; da indi in giuso è tutto ferro eletto, salvo che 'l destro piede è terra cotta; e sta 'n su quel più che 'n su l'altro, eretto.»

[989] «PAULOS DOULOS CHRISTOU IESOU, KLETOS APOSTOLOS APHORISMENOS EIS EUAGGELION THEOU», ossia, nella traduzione di Agamben, «Paolo servo di Gesù Messia, chiamato apostolo, separato per il vangelo da Dio». Cf. G. Agamben, *op. cit.*

discussione radicalmente. In altre parole: la vocazione messianica è la revocazione di ogni vocazione – ma anche la rinuncia a ogni proprietà:

> Essere messainaici, vivere nel messia significa la depropriazione, nella forma del *come non*, di ogni proprietà giuridico-fattizia (circonciso/non circonciso; libero/schiavo; uomo/donna) – ma questa depropriazione non fonda una nuova identità, la «nuova creatura» non è che l'uso e la vocazione messianica della vecchia. [990]

Ciò significa che l'inversione dei valori mondani (la valorizzazione del vaso d'argilla) determinati dalla chiamata dell'Evento, presuppongono quello "scandalo" analizzato precedentemente: indistinzione derivata dall'universalità causata dallo stesso Evento. Agamben sottolinea la forza del pensiero paolino - una sorta di incantesimo dell'incantesimo e simultaneamente il gesto capace di annullare l'incantesimo - mettendola in contrasto con la filosofia di Theodor Adorno (1903-1969), il messianismo che riscatta la possibilità che il pensiero filosofico ha perso definitivamente. Subentra dunque il concetto di esigenza, che non ignora né cerca di esorcizzare la contingenza: «ogni esistente esige la propria possibilità, esige di diventare possibile», ossia, l'esigenza è una relazione fra ciò che è – o è stato[991] – e la sua possibilità – e questa non precede, ma segue la realtà.

> Tutta la filosofia di Adorno è scritta all'impotenziale e il *come se* non è, in questo senso, che la spia di questa intima modalità del suo pensiero. La filosofia si stava realizzando, ma il momento della sua realizzazione è stato mancato. Questa omissione è, insieme, assolutamente contingente e assolutamente irreparabile: impotenziale. La redenzione è, per conseguenza, soltanto un «punto di vista» - Adorno non potrebbe nemmeno immaginare che sia possibile restituire possibilità all'accaduto, che, come in Paolo, la «potenza si compie nella debolezza» (2 Cor 12, 9). Malgrado le apparenze, la dialettica negativa è un pensiero assolutamente non-messianico. [992]

In conclusione, Agamben disegna un Paolo per cui l'avvento del messia significa che, non solo tutte le cose, ma anche il soggetto che le guarda, sono prese in un *come non*, il che significa che sono chiamate e revocate nello stesso gesto. Tale è il potere della vocazione messianica: dislocare e nullificare innanzi tutto il soggetto per poi assoggettare l'intera creazione alla caducità. E questa creazione, attendendo la redenzione, si mantiene fedele a ciò che perde. Il soggetto messianico non contempla, dunque, il mondo come se fosse salvo; piuttosto intravede la salvezza giusto nel momento

[990] *Ibidem*, p.31.
[991] Agamben allarga questa riflessione da un momento presente ad un tempo passato, evocando pertanto Walter Benjamin (1892-1940) e il suo saggio sull'Idiota di Fëdor Dostoevskij, in cui risulta che ciò che il perduto esige di restare in noi e con noi in quanto dimenticato, in quanto perduto – e unicamente per questo indimenticabile – piuttosto che essere ricordato e commemorato. Tale fedeltà a ciò che, pur incessantemente dimenticato, esige di restare indimenticabile in noi, lo rende ancora, in qualche modo, possibile.
[992] G. Agamben, *op. cit.*, p.41.

in cui si perde nell'insalvabile. Ecco l'inversione totale dei valori del mondo, "o esterco do mundo" di cui parla la poesia di Tolentino che dà il titolo a questa tesi – e di cui parla altresì l'intera opera di Pasolini:

> L'assimilazione a ciò che viene perduto e dimenticato è assoluta: «Siamo diventati come i rifiuti del mondo, come la scoria di tutto» (1 Cor 4,13). La *klesis* paolina è, piuttosto, una teoria del rapporto tra il messianico e il soggetto, che regola una volta per tutte i conti con le sue pretese identitarie e le sue proprietà. Anche in questo senso, ciò che non è (*ta me onta*) è più forte di ciò che è. [993]

III.III.IV L'inversione dei valori: la fragile argilla diventa forte

L'inversione dei valori che la vocazione messianica attua nel mondo, secondo il pensiero paolino, anche se riguarda specificamente le opere della Legge, le rende inoperanti, inattive, sospese dall'efficacia. Lo spazio della potenza passa, dunque, all'atto stesso, non nella forma della forza (e del *ergon*), ma nella forma dell'*astheneia* (della debolezza). Ossia, Paolo formula il principio messianico d'inversione del rapporto potenza-atto, affermando che la potenza si compie nella debolezza: «quando sono debole, allora sono potente» (2 Cor 12,9).

> Come la potenza messianica si realizza e agisce nella forma della debolezza, così essa ha effetto sulla sfera della legge e delle sue opere, non semplicemente negandole o annientandole, ma dis-attivandole, rendendole inoperanti, non-più-in-opera. Questo è il senso del verbo *katargeo*: come, nel *nomos*, la potenza della promessa è stata trasposta in opere e in precetti obbligatori, così ora il messianico rende queste opere in-operanti, gli restituisce alla potenza nella forma dell'inoperosità e dell'ineffettività. Il messianico è non la distruzione, ma la disattivazione e l'ineseguibilità della legge. [994]

Riprendendo le parole iniziali di presentazione nella Lettera ai Romani, Paolo si definisce un apostolo che annuncia l'*Euaggelion*, "la buona notizia". L'annuncio non è un *logos* vuoto, nasce nella fede di chi lo proferisce e lo ascolta e vive soltanto in essa. Agamben definisce dunque *pistis* (fede) come zona di indifferenza, il punto in cui si confondono l'annuncio e il bene annunciato; dunque, ciò che viene annunciato è la stessa fede che realizza la potenza dell'annuncio. La fede è l'essere in atto, l'*energeia* dell'annuncio[995]. Dunque, la legge messianica è la legge della fede, ed è in questo senso

[993] *Ibidem,* p.45.
[994] *Ibidem,* p. 93.
[995] «La fede consiste nella piena persuasione della necessaria unità di promessa e realizzazione. (…) L'annuncio è la forma che la promessa prende nella contrazione del tempo messianico.» *Ibidem,* p.88.

che rende inoperante, inattiva, sospesa dall'efficacia la legge; non la nega semplicemente, ma in un certo senso la svuota, in quanto l'elemento normativo non contempla l'elemento promissivo contenuto nella fede.

A questa idea se ne aggiunge un'altra: la possibilità di portare a compimento la legge dipende dalla sua preliminare restituzione all'inoperosità della potenza, come abbiamo appena visto, attraverso la fede. E a questo punto Agamben ricorre al paradigma epistemologico dello "stato di eccezione"[996] formulato da Carl Schmitt (1888-1985) nel 1921, per definire l'indistinguibilitá[997], l'ineseguibilità[998] e l'informulabilità[999] della legge. Così Paolo indistingue Ebrei e non-Ebrei, attraverso l'introduzione di un *resto* (definito dal filosofo italiano come i *non non-Ebrei*) che sono la cifra della disattivazione messianica della legge. Alla legge, che si applica disapplicandosi, corrisponde la fede, che, se da una parte la rende inoperosa, dall'altra la porta al suo compimento – definendo dunque la legge della fede come la manifestazione di una giustizia senza legge[1000]. La legge mosaica si riduceva alla conoscenza della colpa; dopo aver diviso questa in legge delle opere e legge della fede (rendendola dunque, nel suo insieme, inoperosa), Paolo può ricapitolarla e compierla nella figura dell'amore. L'*anomia* sorge come condizione della legge nel tempo messianico: il *nomos* è reso inoperante e, sostanzialmente, ogni potere è reso illegittimo.

Bisogna, però, precisare, che quando contrappone la *pistis* alla legge, Paolo ha in mente un complesso fenomeno giuridico-politico-religioso di origine arcaica, che il mondo greco-romano intendeva come fede, e che impegnava sia la fiducia accordata – la garanzia data – quanto la fiducia avuta – credito ispirato. Questo abbandonarsi a un potere altrui (promessa o patto) che obbliga, però, il ricevente (comandamento) corrisponde alla scissione paolina tra i piani del potere costituente (Abramo) e il diritto costituito (Mosè), vale a dire, tra la fedeltà personale e l'obbligazione positiva che ne deriva. Il messianico mette in crisi il nesso arcaico fra diritto e religione e l'elemento della fede nel patto si emancipa dall'obbligatorio. Tra una la legge ormai incapace di produrre salvezza e la fede capace di operare la salvezza senza la legge, emerge la gratuità - la grazia – una sorta di compimento della giustizia della legge e di affermazione della sovranità del messianico rispetto alle

[996] La struttura e il funzionamento della legge, non è la norma, ma l'eccezione: l'eccezione mantiene con la legge un rapporto di autosospensione (esclusione inclusiva). Così, definendo l'eccezione, la legge crea e definisce allo stesso tempo lo spazio in cui l'ordine giuridico-politico può avere valore – la forma pura e originaria della vigenza della legge.
[997] La legge vige nella forma della sua sospensione; nello stato di autosospensione sovrana, la legge attinge il massimo della sua vigenza, includendo il fuori nella sua forma dell'eccezione, coincide con la realtà stessa.
[998] Impossibile distinguere osservanza e trasgressione della legge; nello stato di eccezione, la legge, in quanto coincide puramente e semplicemente colla realtà, è assolutamente ineseguibile; l'inesigibilità è figura originaria della norma.
[999] La legge è assolutamente informulabile; impossibile sapere cosa è lecito e illecito.
[1000] La fede è disattivazione e conservazione della legge: una giustizia senza legge non è la negazione, ma la realizzazione e il compimento della legge.

opere della legge. Ne scrive Cécile Guédon nel suo studio *Scandalo e dono. San Paolo letto da Jacob Taubes e Giorgio Agamben*:

> Dopo l'inversione scandalosa dei valori e dei segni, che esibisce 'l'eccesso costitutivo' e l'eccedenza incommensurata del significante in rapporto al segno, la grazia, che regola la legge della fede invece della fede delle opere, libera, in ultima istanza, la carne dal marchio giuridico e dalla scrittura rigida e alfabetica.
> Paolo suggerisce che la circoncisione sia raggiunta nello spirito, che, riassorbendo ed annullando il problema della visibilità aperta del marchio, radica la fede del credente non più all'esterno, ma interiormente – ed intimamente. [1001]

Da qui il riferimento alle due vecchie alleanze: la prima, la promessa fatta ad Abramo, che è gerarchicamente superiore alla seconda, la legge mosaica delle obbligazioni e delle opere. La nuova alleanza è il compimento della profezia e rende inoperante la legge mosaica, la servitù dei comandi scritti; la nuova alleanza significa la libertà della legge, come riferisce Paolo in 2 Cor 3, 2: «La nostra lettera siete voi, lettera scritta nei nostri cuori, conosciuta e letta da tutti gli uomini.». Vero e proprio scandalo paolino che determina la sovversione dei valori stabiliti, la preziosità del vaso d'argilla: ogni lettera scritta con inchiostro su tavole di pietra perde autorità (e dunque va abolita), davanti a una vera e propria forma di vita nuova, iscritta col soffio di Dio su cuori di carne. Ancora Cécile Gédon:

> L'aperta visibilità dell'alleanza fra Dio e Israele e la rigorosa corrispondenza fra i segni che ne risulta – le opere, la circoncisione – e il significato trascendente sono capovolti dall'evento 'conversivo' dello scandalo che trasforma la forza apparente in debolezza nascosta e la debolezza in forza inattesa. [1002]

III.III.V La fede rende l'argilla infrangibile

Il mondo della fede, conclude Agamben, non è fatto di sostanza a cui si aggiunge qualità, ma è un mondo di eventi indivisibili; la corrispondenza fra bocca e cuore nella parola della fede è quasi una coincidenza, e costituisce insieme un pegno e una garanzia. L'efficacia performativa della parola della fede (effettua il suo senso e produce immediatamente un fatto reale attraverso il suo stesso esser proferita[1003]) sospende il normale carattere denotativo del linguaggio, risultato dalla rottura dell'originaria relazione magico-performativa fra la parola e le cose.

[1001] C. Guédon, *op. cit.*, p. 37.
[1002] *Ibidem*, p. 35.
[1003] «Il performativo sostituisce, cioè, alla normale relazione denotativa fra parola e fatto una relazione autoreferenziale che, mettendo fuori gioco la prima, pone se stessa come il fatto decisivo. Non la relazione di verità tra parole e cose è qui essenziale, ma la pura forma della relazione fra linguaggio e mondo, che diventa ora essa stessa produttrice di vincoli ed effetti reali. Come, nello stato di eccezione, la legge sospende la propria applicazione solo per fondare, in questo modo,

> Come in ogni atto linguistico, anche per Paolo la parola della fede risale al di là della relazione denotativa fra linguaggio e mondo verso un diverso e più originale statuto della parola; anche per Paolo l'*homología* non è fra le parole e le cose, ma all'interno stesso del linguaggio, nella vicinanza della bocca e del cuore. Ogni rivelazione è sempre innanzi tutto rivelazione del linguaggio stesso, esperienza di un puro evento di parola che eccede ogni significazione ed è, tuttavia, animato da due opposte tensioni: la prima – che Paolo chiama *nomos* – cerca di colmarne l'eccedenza articolandola in precetti e contenuti semantici, la seconda – che coincide con la *pistis* – è volta, invece, a mantenerla aperta al di là di ogni significato determinato. [1004]

E qui, di nuovo, lo scandalo della debolezza che si fa forte: dai due modi che conosce per far risalire l'esperienza dell'evento del linguaggio al di là della relazione denotativa - cioè quello del paradigma del giuramento, che determina un vincolo, un'obbligazione, e quello dell'esperienza della pura parola, contraddistinto dalla gratuità, esprimendo la libertà del soggetto – Paolo opta, naturalmente, per il secondo, forte dal fatto che la giuridicizzazione completa dei rapporti umani ha creato una totale confusione fra ciò che possiamo credere, sperare e amare e quello che siamo tenuti a fare e a non fare, a sapere e a ignorare. E tale confusione genera non soltanto una crisi della religione, ma anche la crisi del diritto:

> Messianica e debole è quella potenza di dire che, mantenendosi vicina alla parola, eccede non soltanto ogni detto, ma anche l'atto stesso di dire, lo stesso potere performativo del linguaggio. Essa è quel resto di potenza che non si esaurisce nell'atto, ma si conserva ogni volta e permane in esso. Se questo resto di potenza è, in tal senso, debole, se non può essere accumulato in un sapere o in un dogma né imporsi come diritto, esso non è, però, né passivo né inerte: al contrario, esso agisce precisamente attraverso la sua debolezza rendendo inoperosa la parola della legge, decreando e deponendo gli stati di fatto e di diritto – diventando, cioè, capace di usarne liberamente. [1005]

La già citata Cécile Guédon propone un'intersezione a croce per rappresentare visualmente il senso del paradosso e dell'equivocità - rifiuto del popolo eletto e disattivazione della Legge di Mosè in favore della fondazione di un distinto credo cristiano – che costituisce l'evento-scandalo[1006]. La croce è il segno e il sito dell'incarnazione, il punto in cui l'ordine divino e umano si intersecano; rappresenta il rovesciamento della logica del marchio, nel senso che l'eletto diventa la vittima designata del sacrificio ed il popolo ebraico, l'agente dello scandalo, è escluso dal nuovo ordine della

---

la sua vigenza nel caso normale, così, nel performativo, il linguaggio sospende la sua denotazione proprio e soltanto per fondare il suo nesso con le cose.» in G. Agamben, *op. cit.*, pp. 123-124.

[1004] *Ibidem*, p. 125.

[1005] *Ibidem*, p. 127.

[1006] «Lo scandalo, in quanto forza dirompente, che Agamben definisce come sospensione messianica, è il fenomeno che scardina le dicotomie e il rapporto reciproco significato/significante, per poi aprire lo spazio e il tempo che consentiranno lo svolgimento dell'operazione eccessiva del vero dono.» C. Guédon, *op. cit.*, p. 32.

fede[1007]. Scrive Paolo in 2 Cor 5,21: «Colui che non aveva conosciuto peccato, Dio lo trattò da peccato in nostro favore, perché noi potessimo diventare per mezzo di lui giustizia di Dio.». Ed è tale che costituisce il nucleo della crocifissione sacrificale: la funzione paradossale del Messia di diventare, essendo il puro, impuro, al fine di santificare coloro che sono impuri.

> In conclusione, l'evento-scandalo è simbolicamente un'intersezione a croce di due diversi ordini o regimi di significazione. Da un lato, si trova il dominio della promessa, che propone una messa in luce ed in atto dell'alleanza fra Dio e il suo popolo per mezzo del marchio della circoncisione, dell'adempimento della legge e della realizzazione delle opere; dall'altro si trova l'epoca della grazia in cui i segni sono liberati da un significato la cui eccedenza o eccesso costitutivo porta necessariamente a una relazione non scritta, invisibile e interiorizzata con la trascendenza. È dunque lo scandalo che gioca il ruolo centrale e 'conversivo' della pietra d'inciampo catastrofica, precisamente perché nello stesso gesto dell'inversione dei valori, lo scandalo pone una pietra miliare per far sì che abbia luogo il dono eccessivo e che venga inaugurata la nuova comunità di fede e di spirito. [1008]

[1007] «La crocifissione e il marchio della croce sono dirompenti e destabilizzanti per il sistema originario di significazione: trasformano l'atto stesso dell'elezione in un sacrificio; invece di istituire la legge, come fece la promessa precedente, la crocifissione trasforma la legge stessa in un'occasione di scandalo. » *Ibidem*, p. 32.
[1008] *Ibidem*, p. 38.

IV. PASOLINI PAOLINO

> Nessuno più di Pier Paolo Pasolini, uno dei più grandi poeti del nostro tempo, ha messo in luce questa contemporaneità incessante della prosa di Paolo. [1009]

[1009] A. Badiou, *op. cit.*, p.59.

IV.I Si riprende Badiou per accennare ad un "Paolo pasoliniano"

Riprendiamo il discorso di Alain Badiou sull'universalismo di Paolo, per introdurre, vista allo specchio, la questione molto discussa e sulla quale molto si è scritto, dello spirito paolino presente nell'opera di Pier Paolo Pasolini. Una recensione incompleta dei principali lavori in merito, oltre alle interviste e ai testi in cui l'autore viene riferito direttamente o in forma obliqua, deve includere necessariamente l'importante studio di Giuseppe Conti Calabresi (*Pasolini e il sacro*, 1994), l'articolo di Francesca Parmeggiani (*Pasolini e la parola sacra: il progetto del San Paolo,* 1996), le ricerche approfondite di Tommaso Subini (il saggio *La caduta impossibile. San Paolo secondo Pasolini*, 2004 e l'opera *La necessità di morire, Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, 2007). Più di recente vi si sono addentrati Silvia Giuliani, (*San Paolo secondo Pasolini: ascesi e organizzazione,* 2009), Ricciarda Ricorda (*Pier Paolo Pasolini: epifanie del sacro,* 2009), Alessandra Grandelis (*Teorema e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura*, 2012) e Ugo Perolino (*Badiou e Basolini, La Grammatica dell'Evento nella sceneggiatura della Vita di San Paolo*, 2014)[1010]. A tutti questi abbiamo fatto ricorso per cercare di capire più approfonditamente che cosa significa di preciso chiamare Pier Paolo Pasolini un "poeta paolino" – e lo chiamiamo poeta non solo metonimicamente, ma anche in linea con quanto ne scrive Marco Antonio Bazzocchi, nel suo ispirato *I buratini filosofi, Pasolini dalla letteratura al cinema*:

> In effetti, la preminenza di una parola poetica resta sempre alla base di tutto quanto Pasolini crea. La parola poetica come segno di un impulso originario, manifestazione di energia vitale, soffio e grido insieme (…) La parola poetica come sacralità, capace di unirsi con l'altro elemento sacro costituito dal corpo." [1011]

Legandoci agli approfondimenti del capitolo precedente, rievochiamo il filosofo francese che arriva a definire Paolo di Tarso come una sorta di "pasoliniano" *avant la lettre,* e lo fa riferendosi specificamente alla sceneggiatura su San Paolo. In fondo, quello che Alain Badiou vuole illustrare è che considera Pasolini uno dei più fedeli interpreti contemporanei dell'apostolo – e dunque del suo universalismo e dello scandalo che ne deriva: il poeta italiano si è proposto di raccontare cinematograficamente la vicenda di San Paolo trasponendola nell'attualità, ma restituendo in modo

[1010] La bibliografia è sconfinata. Ci vogliamo però riferire, per la loro specificità, agli articoli di R. Escobar, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, "Cinemasessanta", 121, 1978, pp. 19-25 e F. Sanvitale, *Il San Paolo di Pasolini: lo scandalo inattuale della verità*, "Il Ponte", 10, 1990, pp. 94-102. Aggiungiamo qui anche alcuni degli studi sulla materia di pubblicazione più recente: U. Perolino, *Il sacro e l'impuro, letteratura e scienze umane da Boine a Pasolini*, Cesena, Il ponte vecchio, 2012; A. Felice e G.P. Gri (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venezia, Marsilio / Casarsa della Delizia, Centro studi Pier Paolo Pasolini, 2013; D. Gallo, *Pier Paolo Pasolini. Sulle tracce del sacro*, Milano, Gruppo Editoriale Viator, 2014.

[1011] M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 159.

diretto, attraverso le sue stesse parole, il messaggio paolino e mettendo in evidenza la sua integrale attualità, in quanto tali contenuti si conservano leggibili al di fuori dal tempo e delle circostanze storiche in cui sono sorti:

> Pasolini voleva dire: Paolo è un nostro contemporaneo fittizio perché il contenuto universale della sua predicazione, ostacoli e fallimenti compresi, è ancora assolutamente reale.
> Per Pasolini, Paolo ha desiderato distruggere in modo rivoluzionario un modello di società fondato sull'ineguaglianza sociale, l'imperialismo e la schiavitù. C'è in lui il santo volere della distruzione. [1012]

Nel considerare Paolo un contemporaneo, come vedremo approfonditamente, Pasolini si riferiva nello specifico al fatto che gli enunciati dell'apostolo hanno una legittimità transtemporale e che nella società a lui contemporanea, tanto criminale e corrotta quanto quella del I secolo d.C., essi possono trovare un'applicazione concreta. Per il poeta, è evidente che i contenuti dell'incontro istituente (l'Evento, come lo chiama Badiou) possono variare, però è anche certo che ora, come all'epoca di Paolo, la figura di un santo si rende necessaria all'umanità, e una folgorazione – il puro incontro – è sempre all'origine di una santità:

> La tematica centrale si situa nella relazione tra attualità e santità. Quando il mondo della storia tende a fuggire nel mistero, nell'astrazione, nell'interrogazione pura, allora è il mondo del divino (della santità) che, evenemenzialmente disceso tra gli uomini, diviene concreto e operante. [1013]

La questione della folgorazione, come vedremo, prenderà toni assai autobiografici nel confronto di Pier Paolo Pasolini con Paolo di Tarso. Però è la questione del rapporto tra la Storia e il Sacro che interesserà di più il poeta bolognese. Si può dire, tra l'altro, che tale preoccupazione attraversa negli anni, diagonalmente, tutte le diverse forme della sua produzione artistica, nella ricerca incessante di un mondo alternativo a quello in cui viveva. Pasolini lo ha fatto attraverso la mediazione parallela dell'ideologia politica e di una religiosità personalissima – ed è proprio questa polemica astorica che vediamo chiaramente enunciata nella lettera a Don Cordero, quando prima gli espone il suo progetto per girare un film su San Paolo:

> Qui si narra la storia di due Paoli: il santo e il prete. E c'è una contraddizione, evidentemente, in questo: io sono tutto per il santo, mentre non sono certo tenero con il prete.[1014]

[1012] A. Badiou, *op. cit.*, p.60.
[1013] *Ibidem*, p.61.
[1014] P.P. Pasolini, *Lettere* cit., p. 639. È quello che Pasolini svilupperà nel testo introduttorio alla sceneggiatura: «Cosi il film rivelerà attraverso questo processo la sua profonda tematica: che è contrapposizione di "attualità" e "santità" - il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire nel mistero, nell'astrattezza, nel puro

Badiou prosegue la sua analisi riflettendo su questo ideato tragitto di una santità nell'attualità, in cui l'elemento centrale, per forza di cose, diviene il tradimento. *In primis*, un tradimento di Paolo contro la sua stessa vocazione di apostolo – quella di "trasumanar", per utilizzare la parola dantesca recuperata da Pasolini, nello stesso periodo, per servire da titolo alla raccolta poetica che allora pubblicava – a favore di un'altra, che evidentemente le era anche insita, ma che si ritorcerà contro la sua santità interiore; quella di "organizzar", di creare una Chiesa:

> In che modo allora l'autentica santità (che Pasolini riconosce in modo assoluto in Paolo) può sostenere l'esperienza di una Storia, sfuggente e monumentale al tempo stesso, nella quale la santità è un'eccezione e non un'operazione? Può farlo soltanto indurendosi, diventando autoritaria e organizzata. Ma questa durezza, che deve preservarla da ogni corruzione della Storia, si dimostra a sua volta una corruzione essenziale, quella del santo a opera del prete. È il movimento, quasi necessario, di un tradimento interiore. E questo tradimento interiore si esprime come tradimento esterno, cosicché Paolo sarà denunciato. [1015]

Questo carattere "organizzatore" di Paolo, come vedremmo, si accentuerà – a causa del cambiamento delle circostanze storiche e anche per motivi personali – con il secondo rifacimento della sceneggiatura, nella forma finale in cui ci è pervenuta. È una figura più vicina agli Atti degli apostoli che alle Lettere – che in Paolo vede il santo completamente eclissato dal prete. Comunque, secondo Badiou, la voce "diretta" dell'apostolo dei gentili riesce comunque a risuonare più alta e in tale suono si intravede una profonda e piena affinità tra Paolo e Pier Paolo:

> La cosa più stupefacente è che i testi di Paolo, citati letteralmente, s'inseriscono con una naturalezza pressoché incomprensibile nelle situazioni in cui Pasolini li espone: la guerra, il fascismo, il capitalismo americano, le meschine discussioni dell'intellighenzia italiana… Da questa messa alla prova artistica del valore universale, tanto del nucleo del suo pensiero quanto della dimensione senza tempo della sua prosa, Paolo esce stranamente vittorioso. [1016]

interrogativo; e il mondo del divino, che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante» in P.P. Pasolini, *San Paolo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 7.

[1015] A. Badiou, *op. cit.*, p.62.

[1016] *Ibidem*, p.63.

IV.II La sceneggiatura pasoliniana su San Paolo

> Nel 1964, con *Il Vangelo secondo Matteo*, il discorso cristologico di Pasolini giunge a piena compiutezza; si chiude così, quasi definitivamente, uno tra i capitoli più affascinanti della sua opera (…) Parallelamente si assiste a un vero e proprio passaggio di consegne: quel posto che fu di Cristo all'interno della privata mitologia religiosa di Pasolini, viene ora progressivamente occupato da san Paolo. La prospettiva con la quale Pasolini aggredisce Paolo è quella autobiografica già sperimentata nei confronti di Cristo; in sintonia con il procedere del pensiero pasoliniano verso prospettive sempre più cupe, la figura del santo viene investita da una crescente ambiguità, fino a divenire l'inconsapevole complice del diavolo. Conquistando il centro della scena intorno a 1966, anno in cui Pasolini comincia a lavorare alla sceneggiatura di un film sulla sua vita, Paolo accompagnerà tutta l'opera a venire.[1017]

L'idea di fare un film su Paolo di Tarso, un film che parlasse della profonda crisi in cui le trasformazioni storiche ed economiche avevano gettato la società italiana tramite la vicenda dell'apostolo dei gentili, attraversa lo spirito di Pier Paolo Pasolini dal 1966, probabilmente sulla scia del successo - religioso e pagano - del suo *Vangelo Secondo Matteo* e dei buoni rapporti allora intrapresi con la Pro Civitate Christiana, l'associazione di volontari di ispirazione cattolica fondata da don Giovanni Rossi nel 1939 ad Assisi[1018]. La lezione di quell'apostolo che, come vedremo, è stata da molto presto presente nella mente del poeta, sarebbe ancora in grado di trasmettere, nella propria lingua di Paolo, quel messaggio originalmente destinato alle comunità cristiane che evangelizzava? Il lavoro si basava sulle citazioni tratte dalle Lettere di Paolo e, in numero inferiore, anche dagli Atti degli Apostoli, che vennero inserite, immodificate, in un contesto moderno.

Nel maggio di quello stesso 1966, Pasolini invia un soggetto di poche pagine a don Emilio Cordero, direttore della Sampaolofilm[1019], al fine di ottenere un finanziamento dalla società di produzione. La risposta è negativa in quell'occasione, ma rimane aperta una possibilità – come attesta la missiva del 25 giugno 1966[1020]. Poco più di un mese dopo, il poeta arriva per la prima volta a New York e durante il soggiorno matura l'idea di ambientare lì il suo San Paolo:

> Ho conosciuto i giovani dello Sncc[1021], sai gli studenti che vanno nel sud a organizzare i negri. Fanno venire in mente i primi cristiani, v'è in loro la stessa assolutezza per cui Cristo diceva al giovane ricco: «Per venire con me devi abbandonar tutto, chi ama il padre e la madre odia

[1017] T. Subini, *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini*, in *Il dilettoso monte: raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, LED, 2004, pp. 221-222.
[1018] Si ricordi *en passant* che è Lucio Caruso, direttore della sezione cinema della Pro Civitate a scrivere a Pasolini per chiedergli un'intervista l'8 febbraio 1962, dopodiché il regista si reca ad Assisi per assistere ad un Convegno di Cineasti organizzato in margine alla cerimonia di assegnazione del Gran Premio dell'Office Catholique International du Cinéma. Pasolini si trova nella cittadella tra il 3 e il 4 ottobre 1962, quando legge il Vangelo di Matteo e decide di farne un film, ragione che porta Giovanni Rossi a chiedere un colloquio privato, all'inizio del 1963, con Giovanni XXIII, ottenendo l'incoraggiamento per proseguire con l'impresa. Per approfondimenti cf. T. Subini, *La necessità* op. cit., pp. 48-81.
[1019] P.P. Pasolini, *Lettere* cit., p. 615.
[1020] *Ibidem*, p. 619.
[1021] Student Non-violent Coordinating Committee.

> me». Non sono comunisti né anticomunisti, sono mistici della democrazia: la loro rivoluzione consiste nel portare la democrazia alle estreme e quasi folli conseguenze. M'è venuta un'idea, conoscendoli: ambientare in America il mio film su san Paolo. Voglio trasferire l'intera azione da Roma a New York, situandola ai tempi nostri ma senza cambiar nulla. Mi spiego? Restando fedelissimo alle sue lettere. New York ha molte analogie con l'antica Roma di cui parla san Paolo. La corruzione, le clientele, il problema dei negri, dei drogati. E a tutto questo san Paolo dava una risposta santa, cioè scandalosa, come gli Sncc.[1022]

Del progetto non se ne sente più parlare per due anni, finché il 9 giugno 1968 Pasolini scrive di nuovo a Don Cordero, inviandogli il dattiloscritto *l'Abbozzo di sceneggiatura per un film su san Paolo (sotto forma di appunti per un direttore di produzione),* che porta due date: «22-28 maggio 1968 (prima stesura)» e «31 maggio-9 giugno 1968 (correzione)». Nella lettera acclusa avverte:

> Sono certo che sia lei che Don Lamera sarete, come si dice, choccati, da questo abbozzo. Infatti qui si narra la storia di due Paoli: il santo e il prete. E c'è una contraddizione, evidentemente, in questo: io sono tutto per il santo, mentre non sono certo molto tenero con il prete. Ma credo che la Chiesa, proprio con Paolo VI, sia giunta al punto di avere il coraggio di condannare tutto il clericalismo, e quindi anche se stessa in quanto tale (dico, nei suoi termini pratici e temporali).[1023]

Le riprese di questo *Film teologico* – come lo chiama Pasolini – dovrebbero iniziare nella primavera del 1969[1024], come dichiara il regista in un'intervista a *Jon Halliday*. Il progetto, destinato a rimanere tale, continua probabilmente a evolvere nella sua mente, mentre definita in questo momento quella che rimarrà una delle sue caratteristiche più importanti: la chiara scissione tra il santo e il prete all'interno della figura di San Paolo. Parallelamente cresce una piena identificazione del poeta con la lezione paolina[1025] e la messa in prova della sua totale agibilità nel mondo attuale[1026]. Pasolini dimostrava così quella convinzione già espressa sul progetto del film, ossia che «San Paolo è *qui, oggi, tra noi* e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia.»

[1022] O. Fallaci, Un marxista a New York, "L'Europeo", 13 ottobre 1966 ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1601.
[1023] P.P. Pasolini, *Lettere* cit., p. 639.
[1024] P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini: conversazioni con Jon Halliday*, Parma, U. Guanda, 1992, p. 137.
[1025] «Nonostante il progetto si areni di nuovo, è profonda l'impronta che il pensiero del santo lascia nelle opere che Pasolini parallelamente porta avanti; a tal punto che Pasolini non crede di doverla più esplicitare: quasi avesse pienamente digerito il pensiero del "maestro", fino a farlo definitivamente suo.» in T. Subini, *La caduta* cit., p. 234.
[1026] Si pensi alle varie polemiche che vedono il regista impegnato in questi anni, in particolare quella mantenuta contro la dichiarazione attribuita a Paolo VI e apparsa sul giornale *Tempo*, che «in Italia la democrazia è solo formale» (cf. P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica* cit, p. 1120). Essa fa tra l'altro *pendant* con il poema pubblicato nello stesso settembre di 1968 su *Nuovi Argomenti*: «L'enigma di Pio XII».

Il 14 settembre 1968, qualche giorno dopo la fine della manifestazione cinematografica di Venezia, la Commissione episcopale italiana per la revisione dei film pubblica sull'*Osservatore Romano* la condanna della visione di *Teorema*, assecondata, quattro giorni dopo, dal discorso di Paolo VI sull'approvazione di "films inammissibili". La giuria dell'Office Catholique International du Cinéma (OCIC) è, dunque, costretta a ritrattare il premio attribuito in precedenza al film, in un comunicato redatto nel marzo del 1969[1027]. Il 31 dello stesso mese, Pasolini risponde:

> Che l'Ufficio cattolico internazionale del cinema si tenga il suo premio e possono riprendersi indietro anche quello che mi diedero per *Il Vangelo Secondo Matteo*. Sto preparando un film sulla vita di san Paolo, per cui naturalmente, continuerò il mio "dialogo" ma con preti indipendenti e colti e forse un giorno con preti separatisti.[1028]

Ed è ancora del 1969 – anno in cui arriva in Capadocia per girare *Medea* e in cui prosegue componendo i temi, profondamente paolini come vedremo, che costituiranno *Trasumanar e Organizzar*, tra una polemica e l'altra sui giornali – che Pasolini riafferma la sua volontà di realizzare un film sulla vita di San Paolo, nella celebre intervista concessa a Jean Duflot, pubblicata in Italia sotto il titolo di *Il sogno del Centauro*:

> Lei sa che sto preparando un film su San Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre di più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il 'fare', l'agire, l'azione. Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della 'trasumanizzazione' (la parola è di Dante, in que-sta forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di San Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al 'terzo cielo', è l'organizzazione della Chiesa.[1029]

Gli anni che seguono sono quelli in cui s'intensifica la sua attività giornalistica, certamente paolina, nel fervore con cui affronta i temi più cocenti dell'epoca – e dove non mancano citazioni esplicite ed implicite da Paolo di Tarso[1030]. Sono anche gli anni della parentesi che costituisce la

[1027] Tutta la documentazione è riportata in appendice in I. Moscati, *Pasolini e il teorema del sesso, 1968: dalla Mostra del cinema al sequestro, un anno vissuto nello scandalo*, Milano, Il saggiatore, 1995.
[1028] I. Moscati, *op. cit.*, p.181.
[1029] P.P. Pasolini, *Il sogno del Centauro* cit., pag. 66.
[1030] Qui la provocatoria predicazione controcorrente dell'apostolo può trovare più che mai un esatto parallelo con l'azione culturale e civile di Pasolini, particolarmente la polemica contro la Chiesa, portata avanti anche negli *Scritti corsari*, criticando l'istituzionalizzazione di vuoti rituali, condannando un clericalismo asservito al potere borghese e auspicando alla Chiesa di Paolo VI che sia in grado di giudicare se stessa, come riferisce a Gideon Bachmann nell'intervista del 1974: «Lo faccio – proseguiva Pasolini – proprio perché il Papa Paolo ha fatto un discorso di contrizione terribile […]. Dice chiaramente che ormai la società non ha più bisogno della Chiesa, la società provvede da se stessa ai suoi bisogni; e quindi dove interviene la Chiesa? Quali sono gli interventi che la Chiesa può fare in favore di qualcuno? […] La conclusione, poi, è misera: cioè, come ovviare a tutto questo? Pregando. E va bene, ma chi prega se la situazione si è messa in modo tale che nessuno prega più? Allora quello che mi fa rabbia è questo: ora che il potere borghese la esclude con tanto cinismo dopo essersi appoggiato su di lei per un secolo; ora che il potere borghese, dopo che l'ha sfruttata per tanti anni, non sa più che farsene e l'ha buttata a mare, la Chiesa dovrebbe cambiare radicalmente politica e passare decisamente

"Trilogia della Vita" - *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e il *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) – e dei documentari *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) e *Le mura di Sana'a* (1971) - il primo dei quali, come vedremo, viene spesso accostato al progetto del *San Paolo*. Il 1974 è l'anno in cui Pasolini rimette mano all'abbozzo della sceneggiatura, anche perché si prospetta l'interesse di nuove case di produzione nei confronti del film. Pasolini è intervistato il 13 settembre di quell'anno da Gideon Bachmann e ne parla, attribuendo però all'opera il titolo di *Bestemmia*:

> Uno si chiama *Bestemmia*, ed è la vita di San paolo, quello che avevo scritto 5 o sei anni fa ma che adesso ho ripensato, nel senso che l'ho reso più radicale e violentemente anticlericale. Mentre prima lo era polemicamente, adesso il senso del film è una cosa violentissima, come non si è mai fatto, contro la Chiesa e contro il Vaticano, perché faccio un San Paolo doppio, cioè schizofrenico, nettamente dissociato in due: uno è il santo (evidentemente San Paolo ha avuto un'esperienza mistica – dalle sue lettere risulta chiaro – ed è anche autentica), l'altro invece è il prete, ex-fariseo, che recupera le sue situazioni culturali precedenti e che sarà il fondatore della Chiesa. Come tale lo condanno; come mistico va bene, è un'esperienza mistica come altre, rispettabile, non la giudico, e invece lo condanno violentemente come fondatore della Chiesa, con tutti gli elementi negativi della Chiesa già pronti: la sessuofobia, l'antifemminismo, l'organizzazione, le collette, il trionfalismo, il moralismo. Insomma, tutte le cose che hanno fatto il male della Chiesa sono già tutte in lui. [1031]

Il film sulla vita di san Paolo non ha naturalmente contato con il riscontro di una Chiesa fatta di «preti indipendenti e colti» né tantomeno «preti separatisti»[1032] e tra l'altro non vedrà mai la sua concretizzazione[1033]. Il materiale rimaneggiato nel 1974, composto da un *Progetto* e un *Abbozzo di sceneggiatura*, sarà dato alla stampa a titolo postumo dalla casa editrice Einaudi, nel 1977, col titolo *San Paolo*[1034]. Nella sua forma finale, esso esprime propriamente il dubbio pasoliniano sulla possibilità di comunicare oggi la parola sacra nella sua stessa forma di opera scritta (cioè, la sceneggiatura come sistema semiotico appositamente scelto per riproporre la parola neotestamentaria

all'opposizione. A questo punto, diventata religione vera, dovrebbe opporsi con violenza al potere, e invece non lo fa: allora, se mi ha fatto rabbia che per tanti secoli fosse asservita al potere, fosse potere essa stessa, mi fa più rabbia ora che tace in un momento in cui dovrebbe parlare, dovrebbe mettersi alla testa dell'opposizione, perché l'opposizione al nuovo potere non può essere che un'opposizione di carattere anche religioso […]. Anche il Papa non dovrebbe esserci più; la Chiesa dovrebbe rinnovarsi completamente, negarsi se vuol chiamarsi Chiesa nel senso etimologico della parola "ecclesia", cioè adunanza di gente e non gestione dall'alto del Vaticano…» in P.P. Pasolini, *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile (conversazione con G. Bachmann del 13 settembre 1974)*, in *Pier Paolo Pasolini, il cinema in forma di poesia*, a cura di Luciano De Giusti, Pordenone, Edizioni Cinemazero, 1979, pp. 156-157.

[1031] *Ibidem*.

[1032] I. Moscati, *op. cit.*, p.181.

[1033] Sull'impossibilità di portare a compimento il film, cf. *La mia provocatoria indipendenza* in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica* cit, pp. 1172-1173.

[1034] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit.,

nella contemporaneità[1035]), però non finita né mai realizzata[1036], come conclude Francesca Parmeggiani:

> Con il San Paolo, infatti, Pasolini crea lo spazio drammatico in cui rappresentare il problema del rapporto che il nostro tempo stabilisce con il testo sacro, ovvero la possibilità di una conciliazione tra extratemporalità del sacro e temporalità della nostra parola. Se questa può giungere a tradurre, o meglio a formulare umanamente il trascendente, non può poi comunicarlo senza dare vita a un processo di strumentalizzazione di forme e di contenuti. Approfondendo la distanza tra la parola orale di Paolo e la parola scritta di Luca, e mettendo con ciò in evidenza la contraddizione insita nel processo di formulazione della parola sacra - che diviene infine codificazione, normalizzazione dell'istituzione religiosa - Pasolini s'interroga sul valore delle Lettere di Paolo. Le Lettere, ovvero la predicazione dell'apostolo, che nasce da una rivelazione, sono il vero modello letterario ed esistenziale per Pasolini, poiché propongono come vitale l'evento-Cristo e la reazione ad un sistema. Per lo scrittore l'opposizione tra la santità di questa parola e l'attualità in cui s'incarna ed opera non trova soluzione se non nell'ascolto a cui la parola originale predispone, primo passo, forse, oltre il processo di morte di un'epoca. [1037]

Prima di iniziare un'analisi dettagliata dell'introduzione pasoliniana alla sceneggiatura del San Paolo, in cui abbiamo identificato sette aspetti rilevati dal regista che si palesano assolutamente chiarificatori – alcuni come esposizione generale di propositi, altri relativi a questioni più concrete (come la scelta degli episodi paolini da rappresentare o la trasposizione toponomastica dell'azione) e altri, invece, che mettono in evidenza quello che più interessa al proposito di questa tesi (l'elemento scandaloso quando si riferisce al conformismo e alla realtà storico-sociale, l'elemento "d'argilla" nelle umane domande a cui corrispondono sante risposte) – ci avvaliamo del notevole potere di sintesi di Silvia Giuliani, per presentare qui la parafrasi della sceneggiatura pasoliniana.

> San Paolo, il fariseo (di famiglia romano-giudaica), è rappresentato come un borghese la cui caratteristica è di vivere in uno stato di "inconsapevole insincerità". Le sue vicende cominciano sulla via di Damasco (nella versione pasoliniana Barcellona), la città dove si sono rifugiati Pietro e i suoi fedeli e dove Paolo chiede di continuare la sua persecuzione contro i cristiani. Per raggiungerla deve però attraversare il deserto, cioè le strade dell'Europa, e proprio in una di queste strade, "piene di traffico e dei soliti atti della vita quotidiana, ma

[1035] «Per Pasolini lo sceno-testo è la forma in cui l'universo morente della parola scritta, proprio perché costruito, ordinato e risignificato secondo un fine espressivo ad essa inizialmente estraneo, rinasce divenendo luogo del possibile, ovvero spazio in cui l'intenzione dell'autore e la creatività del lettore dialogano garantendo la vitalità inesauribile del mezzo artistico. Analogamente, e torniamo al San Paolo, la parola sacra che Pasolini sceglie a proprio modello, è campo dinamico di tensioni linguistiche, incessante movimento d'infrazione ad un ordine te(1e)ologico che rigenera costantemente se stesso. Nel dinamismo formale del San Paolo in quanto sceneggiatura, Pasolini riproduce il senso dinamico della parola sacra, parola che fa del suo poter-essere la propria caratteristica strutturale. Come parola in movimento, che ri-significa costantemente se stessa, anch'essa esige da parte di chi la recepisce un atto interpretativo che comprenda sia il Verbo rivelato e assoluto dell'originale, sia la temporalità della nostra lingua, della nostra esperienza umana.» F. Parmeggiani, *art. cit.,*

[1036] «Si tratta dunque di un testo doppiamente non compiuto: come film mai realizzato, ma anche come sceneggiatura non terminata, parola scritta e ancora da scrivere, cristallizzata in una delle varie fasi di lavorazione. La provvisorietà e naturalmente le potenzialità formali e tematiche di questo testo non finito conferiscono nuovo significato al soggetto trattato.» *Ibidem.*

[1037] *Ibidem.*

> perdute nel silenzio, Paolo è colto dalla luce. Cade, e sente la voce della vocazione" (Pasolini, 1977, p. 9). Così, dopo aver raggiunto Barcellona ed essersi unito agli altri cristiani, dà avvio all'"avventura della predicazione", che si svolge in Italia e in particolare nella "moderna Roma, scettica, ironica, liberale". Dall'Italia il suo viaggio prosegue poi verso nord dove avviene un'altra trasposizione: il sogno del Macedone diventa il sogno di un Tedesco che appare a Paolo e lo supplica, elencando tutti i problemi reali e le degradazioni morali che travagliano il paese, di mettersi in viaggio per la Germania. Paolo ubbidisce e si avvia "col passo veloce e sicuro del Santo, lungo una immensa autostrada che porta verso il cuore della Germania…" (Pasolini, 1977, p. 11). Arrestato, Paolo viene processato a Vichy, in luogo di Cesarea, ma chiede di essere giudicato a Roma, che diventa nella concezione pasoliniana la New York contemporanea. Così si esprime Pasolini per dare credibilità alla sua scelta: "Lo stato d'ingiustizia dominante in una società schiavista come quella della Roma imperiale può essere qui adombrato dal razzismo e dalla condizione dei negri." (…) San Paolo viene rinchiuso infine in un carcere americano; condannato a morte, subisce il martirio nella strada di una metropoli, dove la gente passa e rimane indifferente "allo spettacolo della morte". [1038]

IV.II.I Trasporre la vicenda di Paolo ai nostri giorni

> L'idea poetica - che dovrebbe diventare insieme il filo conduttore del film - e anche la sua novità - consiste nel trasporre l'intera vicenda di san Paolo ai nostri giorni.
> (…)
> Qual è la ragione per cui vorrei trasporre la sua vicenda terrena ai nostri giorni? È molto semplice: per dare cinematograficamente nel modo più diretto e violento l'impressione e la convinzione della sua attualità. Per dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore, che «San Paolo è *qui, oggi*, tra *noi*» e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia. [1039]

Compare, dunque, come prima preoccupazione di Pasolini quella di sottolineare l'attualità del messaggio paolino. In una società in cui il sacro sembra definitivamente annullato da una cultura industriale, il cui processo di distruzione di ogni esperienza personale – e tra queste, quella mistica – passa per il totale livellamento che impone. Difendere il sacro è, per Pasolini difendere «la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere»[1040]. Come nota Silvia Giuliani:

> È proprio alla fine degli anni Sessanta che i due poli della questione si radicalizzano: il neocapitalismo e l'omologazione avanzano inesorabilmente; la seconda rivoluzione industriale e l'impero della tecnologia hanno ormai preso piede[1041] e in maniera inversamente proporzionale a essi si pone la richiesta e la comparsa del sacro in una società siffatta. L'inferno neocapitalista rischia di diventare "la storia di una originaria rimozione della sacralità del sacro" (Conti Calabrese, 1994, p. 18), fagocitata dalla "sacralità dei consumi" e

[1038] S. Giuliani, *art. cit.*, pp. 118-119.
[1039] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5.
[1040] P.P. Pasolini, *Il sogno del Centauro* cit., p. 78.
[1041] Si vedano a tal proposito gli articoli polemici e sferzanti che appaiono nelle testate con cui collabora in questo momento Pasolini, *Il Corriere della Sera* e *Il Mondo*, che confluiranno poi nelle *Lettere luterane* e negli *Scritti corsari*.

> delle merci come feticci, storia di cui *Salò* diventerà in seguito la più sconcertante e "scandalosa" metafora cinematografica. [1042]

Come abbiamo detto, nel 1974, conclusa la *Trilogia della Vita*, Pasolini poteva coltivare di nuovo il suo progetto paolino, forte della sempre più calzante aderenza del messaggio paolino alla realtà italiana di quei giorni e riacceso nella polemica contro la Chiesa di Paolo VI - che si era dimostrata ai suoi occhi incapace di reagire "paolinamente" a tali aggressioni della contemporaneità. Nel motto «La nostra battaglia infatti non è contro creature fatte di sangue e di carne, ma contro i Principati e le Potestà, contro i dominatori di questo mondo di tenebra» (Ef 6, 12), Pasolini trova anche il suo ideale civico di lotta contro gli effetti del potere; lo assume personalmente come un apostolato. Era la santità contro l'attualità, poiché, nel divino, il regista trova la sola «concretezza» in grado di affrontare «l'astrattezza» della storicità, come ci dirà più avanti, benché questa la assuma come contingenza. E qui s'incrociavano ideali cristiani e marxisti, rimarca Enzo Siciliano nella biografia del poeta:

> Pasolini aveva ragione nell'accusare di inconsapevolezza storica la classe dirigente democristiana – cosa diversa, più profonda e complessa, che se l'avesse accusata di inettitudine. (…) È vero: la sua polemica riposava su una concezione paleocristiana del Male. A essa incrociava un'aspirazione oratoria di palingenesi marxista (…)"[1043]

Tale a-storicità, però, oltrepassa in Pasolini l'aspetto meramente politico. Essa si costituisce nell'opera del poeta, come ben rimarca Guy Scarpetta nella sua interessantissima analisi dell'impurità nell'arte contemporanea, come una categoria che è, prima di tutto, estetica. L'uscita dalla storia parte certamente da un negare quello che la storia ha negato, ma essa diventa in questo processo una categoria formale che, secondo l'autore francese, Pasolini anticipa rispetto all'arte europea della transavanguardia – e che Scarpetta chiama un "nuovo" Barocco:

> Mi sento solidale con Pasolini allorché asseriva, per provocazione, che, in un mondo in cui la modernità si identifica con la barbarie, o il trionfo dell'uniformità, il passato può rappresentare un valore sovversivo. Io sono preso da questo desiderio, un po' insensato: rivisitare ciò che è stato respinto, negato, misconosciuto, condannato in nome del «progresso», entrare nel Barocco.[1044]

Nella stessa linea, partendo però da altre prospettive, s'incammina anche il pensiero della Parmeggiani, quando teorizza sulla «tensione irrisolta tra lingue diverse». Il Barocco emerge

[1042] S. Giuliani, *art. cit.*, p.116.
[1043] E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2012, p.435.
[1044] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.378.

propriamente da un accumulo di qualche tipo di informazione e della tensione che vi nasce. La polemica contro la Chiesa – che metonimicamente costituisce la chiave di lettura del *San Paolo,* nel contesto più esteso dell'impegno di demistificazione pasoliniana della Storia – è presentata in tale accumulo e tensione di "lingue":

> Dalla considerazione del disagio/insofferenza di Pasolini dinnanzi alla Storia, in particolare al presente, e dalla sua scelta di proporre lo scandalo come dato permanente, ovvero di sostituire la durata al tempo definito e definibile, deriva la particolare rappresentazione, nel *San Paolo,* del conflitto tra la santità originaria della parola dell'apostolo e il nostro tempo ideologicamente compromesso, in cui essa ancora agisce. Pasolini, costruendo un testo aperto, mette in scena il fraintendimento della parola sacra, quella che la tradizione cristiana ci ha tramandato attraverso gli Atti degli Apostoli di Luca e le Lettere di Paolo; l'autore rappresenta la difficoltà del dialogo tra la nostra parola e quella paolina, chiedendo, a sé e a noi, se oggi la parola biblica sia ancora comunicabile; ipotizza infine che solo nel campo di una tensione irrisolta tra lingue diverse, cronologicamente distanti, è possibile la traduzione della parola sacra nella nostra parola, storicamente determinata. [1045]

IV.II.II Assoluta fedeltà al pensiero di Paolo

> Questo non significa che io voglia in qualche modo manomettere o alterare la lettera stessa della sua predicazione: anzi, come ho già fatto per il Vangelo, nessuna delle parole pronunciate da Paolo nel dialogo del film sarà inventata o ricostruita per analogia. E poiché sarà naturalmente necessario fare una scelta dei discorsi apostolici del santo, farò tale scelta in modo da riassumere l'intero arco dell'apostolato (sarò aiutato in questo da specialisti, che garantiscono l'assoluta fedeltà all'insieme del pensiero di Paolo). [1046]

Come dichiara esplicitamente in questo passaggio, nel suo *San Paolo*, Pasolini intende procedere di forma analoga a quella seguita qualche anno prima nella sceneggiatura del *Vangelo secondo Matteo*. La sua idea iniziale è quella di seguire punto per punto le Lettere, rispettare forma ed essenza del testo, «tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza un'omissione o un'aggiunta il racconto» - come aveva esplicitato nella lettera indirizzata al Dott. Lucio S. Caruso della Pro Civitate Christiana, nel febbraio del 1963, rispetto al *Vangelo*. Il punto interessante è che ora, come allora, all'idea della «assoluta fedeltà al pensiero di Paolo» è collegata quello che sembra essere per Pasolini il punto fondamentale, la poeticità della sua opera:

> Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai

[1045] F. Parmeggiani, *art. cit.* L'autrice aggiunge: «Basti pensare al film e al testo *Teorema* (1968), in cui Pasolini verifica come l'irruzione del sacro nella contemporanea società borghese provochi autocoscienza ma sia destinata anche ad essere accantonata come anomalia, o relegata in un mondo preindustriale. Si pensi agli interventi giornalistici ora raccolti nei volumi *Il caos* (1979) e *Scritti corsari* (1975).»
[1046] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5.

> essere all'altezza poetica del testo. È questa altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica. [1047]

La questione della fedeltà al testo, riaffermata anche durante la conversazione con Jon Halliday - «estremamente fedele al testo di san Paolo e le parole che dirà saranno esattamente quelle che usa nelle sue lettere»[1048] -, essendo associata a una idea di poesia, riscontra totale coerenza con quello che vediamo ripetersi lungo tutta l'opera cinematografica di Pasolini, sin dall'iniziale *Accattone.* Si ricollega certamente con la sua ricerca generica della forza in quello che è elementare e primitivo[1049], ma, nello specifico, come sottolinea Francesca Parmeggiani, rappresentando direttamente la Parola paolina e dunque rivelando la scissione insita in essa, Pasolini rivela una dicotomia presente nella sua esperienza artistica, facendo di quella scrittura il proprio vero modello tematico e formale, «l'ideale poetico a cui vuole conformare la sua scrittura»:

> Nella scrittura di Paolo l'autore vede il tentativo di creare una scrittura innocente, strumento per rivelare una realtà assoluta anteriore all'uomo, affrancata da ogni compromesso ideologico con la Storia, sebbene svolga una funzione sociale. Essa deve poter incorporare anche la parola orale che è elemento caratterizzante, distintivo dell'individuo, e Pasolini, come si è visto, recupera fedelmente brani delle Lettere nella rappresentazione della predicazione dell'apostolo, o nella loro primissima, mistica formulazione verbale. Se Barthes auspica "un linguaggio letterario che raggiunga la naturalezza dei linguaggi sociali", Pasolini lo individua nella parola scritto-parlata di Paolo, teso a superare il sistema entro cui agisce, quello stesso sistema che, paradossalmente, definisce per contrasto il senso della sua azione. La parola di Paolo, inoltre, è parola sincretica per eccellenza, in essa si realizza una straordinaria commistione di stili, che dà voce al mondo spirituale di chi la pronuncia mettendolo a contatto con la tradizione che essa racchiude; è parola costruita con un preciso intento pedagogico. [1050]

E aggiunge:

> Appropriando lo scandalo di una parola umana rivelatrice del trascendente - che esige una ricezione attiva e produttiva - e riproponendolo come sostanza di una personale ed attuale esperienza letteraria, l'autore sembra dire che il suo testo si animerà della stessa violenza innovativa, facendosi strumento espressivo e comunicativo di un momento originario. Perciò esalta le Lettere paoline, le presenta nella loro precaria violenza mistica, le assimila ad una rivelazione poetica del sacro (…), le ripropone fizionalmente nel momento in cui, divenute

[1047] P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, Milano, Garzanti, 1964, pp.16-17.
[1048] P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* cit., p. 137.
[1049] Come nota giustamente Marco Antonio Bazzocchi: «Sceglie una rappresentazione elementare, fortemente ispirata all'arte primitiva e al cinema delle origini, con primi piani fissi, campi e controcampi, e soprattutto sceglie di portare i marginali, i proletari, i non professionisti sotto l'occhio della cinepresa. Questa è stata forse la sua idea più geniale. Fare il cinema contravvenendo allo star-system, portare il brutto e il disarmonico dove regnavano bellezza e perfezione. Sovrapporre le invenzioni stilistiche di Giotto, Masaccio e Piero ai corpi del proletariato. (…) E ha mantenuto, fino alla fine, una fedeltà assoluta al film come sogno, come visione, dove la concretezza della singola inquadratura si ribalta nell'allucinazione onirica.» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 153.
[1050] F. Parmeggiani, *art. cit.*

> discorso, si liberano dalla compromissione con la Legge Antica ed ancora non sono codificate in una nuova Legge. [1051]

IV.II.III 1ª trasposizione: il conformismo

> Tale violenza temporale usata alla vita di San Paolo, così fatta riaccadere nel cuore degli anni Sessanta, richiede naturalmente tutta una lunga serie di trasposizioni.
> La prima, e capitale, di queste trasposizioni, consiste nel sostituire il conformismo dei tempi di Paolo (o meglio i due conformismi: quello dei Giudei e quello dei Gentili), con un conformismo contemporaneo: che sarà dunque quello tipico dell'attuale civiltà borghese, sia nel suo aspetto ipocritamente e convenzionalmente religioso (analogo a quello dei Giudei), sia nel suo aspetto laico, liberale e materialista (analogo a quello dei Gentili).[1052]

Pasolini identifica immediatamente il bersaglio della sua critica nella chiesa e nella società italiana del «cuore degli anni Sessanta», o, per meglio dire, la religione completamente istituzionalizzata e complice della logica del Neocapitalismo. Usando i termini paolini «Giudei» e «Gentili», il poeta ci permette di collegarci con una delle idee-basi di questa tesi: quella dello scandalo. Scandalo paolino, quando propone una nuova lingua universale, un messaggio davanti al quale cessa ogni differenza tra i popoli: la resurrezione del Cristo crocefisso. Scandalo pasoliniano quando punta il dito su un'uniformizzazione ben lontana da quella promossa dall'apostolo, pur non basata sulla fede nella salvezza, bensì sulla manutenzione del potere impostata sulla forza economica, causa di una vera e propria mutazione antropologica della società italiana – di cui, tra l'altro, la Chiesa sorge come vittima di se stessa, ridotta a elemento folkloristico[1053].

Che Pasolini approfitti di tutte le occasioni per erigere un discorso contro ogni forma di conformismo è risaputo e pienamente riconducibile al suo spirito paolino. Quello che forse sarà più interessante verificare in questa ennesima occorrenza è la profonda modernità di questo atteggiamento – come sottolinea Guy Scarpetta:

> Pasolini, perché la sua arte e il suo pensiero anticipano in maniera stupefacente le nostre preoccupazioni postmoderne, nel suo lucido rifiuto dei dogmi avanguardisti, la sua volontà di fare del cinema uno strumento di verità, di esplorazione della «parte maledetta» delle ideologie ufficiali e dei consensi collettivi – perché per Pasolini l'«impurità» non fu solo un partito preso formale, ma bensì un contenuto, e quasi una morale: quella che consiste in guardare in faccia il Male; nel difendere, sin nella sua parte più torbida, più ambigua, la singolarità dell'individuo, e una radicale intolleranza verso ogni genere di conformismo. [1054]

[1051] *Ibidem*.
[1052] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., pp.5-6.
[1053] Questo sarà un tema che ossessiona in questi anni Pasolini: si pensi al film e al testo di *Teorema* (1968), in cui l'irruzione del sacro nella contemporanea società borghese è accantonata come anomalia e agli interventi giornalistici raccolti nei volumi *Il caos* (1979) e *Scritti corsari* (1975).
[1054] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.103.

IV.II.IV 2ª trasposizione: la toponomastica

> Il mondo in cui - nel nostro film - vive e opera San Paolo è dunque il mondo del 1966 o '67: di conseguenza, è chiaro che tutta la toponomastica deve essere spostata. Il centro del mondo moderno - la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno - la sede del potere moderno sul resto della terra - non è più, oggi, Roma. E se non è Roma, qual è? Mi sembra chiaro: New York, con Washington. In secondo luogo: il centro culturale, ideologico, civile, a suo modo religioso - il sacrario cioè del conformismo illuminato e intelligente - non è più Gerusalemme, ma Parigi. La città equivalente all'Atene di allora, poi, è grosso modo la Roma di oggi (vista naturalmente come una città dalla grande tradizione storica, ma non religiosa). E Antiochia potrebbe essere probabilmente sostituita, per analogia, da Londra (in quanto capitale di un impero antecedente alla supremazia americana, come l'impero macedone-alessandrino aveva preceduto quello romano).
> Il teatro dei viaggi di San Paolo non è più, dunque, il bacino del Mediterraneo, ma l'Atlantico.[1055]

Lo spostamento atlantico della vicenda paolina, nella logica delle trasposizioni nella contemporaneità operata all'interno del *San Paolo*, ha come spunto più interessante quello del coronamento di New York come «centro del mondo moderno», «la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno», «la sede del potere moderno sul resto della terra». Dicevamo più interessante in quanto esso è immediatamente debitore del primo viaggio che Pasolini compie nella Grande Mela, giustamente nell'agosto del 1966, dove due dei suoi film saranno presentati in un festival cinematografico, immortalato dall'intervista di Oriana Fallaci - «curiosa di saper se l'America piace a questo marxista convinto, a questo cristiano arrabbiato, insomma a Pasolini» - che sarà pubblicata il 13 ottobre di quell'anno in *L'Europeo*. Pasolini, mentre sorseggia un'iconica Coca-Cola, parla affascinato:

> È una città magica, travolgente, bellissima. Una di quelle città fortunate che hanno la grazia. Come certi poeti che ogniqualvolta scrivono un verso fanno una bella poesia. Mi dispiace non esser venuto qui molto prima, venti o trent'anni fa, per restarci. (…) New York non è un'evasione: e un impegno, una guerra. Ti mette addosso la voglia di fare, affrontare, cambiare: ti piace come le cose che piacciono, ecco, a vent'anni. Lo capii appena arrivato. Arrivai da Montreal, con il treno. Scesi a un'enorme stazione affogata nel buio, una sotterranea. Non c'eran facchini e la mia valigia pesava. Eppure andavo come se fosse leggera. Mi muovevo verso una luce accecante, in fondo al tunnel c'era una luce accecante, e quando fui fuori la città mi aggredì come un'apparizione. Gerusalemme che appare agli occhi del Crociato. Non mi sentivo straniero, imparai subito a girare le strade neanche ci fossi nato: eppure non la riconoscevo. Perché nessuno ha mai rappresentato New York. Non l'ha rappresentata la letteratura: a parte le vignette di Arcibaldo e Petronilla, su New York esistono solo le poesie di Ginsberg. Non l'ha rappresentata la pittura: non esistono quadri di New York. Non l'ha rappresentata il cinema perché… Non lo so. Forse non è cinematografabile. Da

[1055] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.6.

> lontano è come le Dolomiti, troppo fotogenica, troppo meravigliosa, e dà fastidio. Da vicino, da dentro, non si vede: l'obiettivo non riesce a contenere l'inizio e la fine di un grattacielo. Ma non è solo la sua bellezza fisica che conta. E la sua gioventù. È una città di giovani, la città meno crepuscolare che abbia mai visto. (…)[1056]

La città certamente era stata prima, e lo è stata dopo, molte volte rappresentata, costituendo tra queste rappresentazioni un punto altissimo, senza dubbio, la poesia di Allen Ginsberg – ma con queste parole piene d'entusiasmo, di una foga senz'altro paolina («ti mette addosso la voglia di fare, affrontare, cambiare»), Pasolini rende intelligibile in modo assoluto quello che preannuncia di seguito[1057], rispetto ai giovani attivisti del Student Nonviolent Coordinating Committee[1058], che gli ricordavano i primi cristiani, nel loro essere «mistici della democrazia»:

> M'è venuta un'idea, conoscendoli: ambientare in America il mio film su san Paolo. Voglio trasferire l'intera azione da Roma a New York, situandola ai tempi nostri ma senza cambiar nulla. Mi spiego? Restando fedelissimo alle sue lettere. New York ha molte analogie con l'antica Roma di cui parla san Paolo. La corruzione, le clientele, il problema dei negri, dei drogati. E a tutto questo san Paolo dava una risposta santa, cioè scandalosa, come gli Sncc.

La passione con cui parla di un'«America giovane, disperata, idealista»[1059] e della sua bella gioventù (tanto elegante che «ti vien voglia di imitarli») è sicuramente motivata da quella «urgenza rivoluzionaria, di speranza» che Pasolini ricordava nell'Europa della sua gioventù[1060], ma era anche qualcosa di più viscerale e intimo - era la possibilità di sentirsi nuovamente giovane[1061], come ben nota Enzo Siciliano nella biografia del poeta:

[1056] O. Fallaci, *Un marxista a New York* cit.

[1057] Cf. capitolo IV.II, «La sceneggiatura pasoliniana su San Paolo», versione estesa della citazione.

[1058] Lo Student Nonviolent Coordinating Committee o SNCC, iniziato nell'aprile del 1960 dalle riunioni studentesche organizzate da Ella Baker in Raleigh, Carolina del Nord, è stata una delle principali organizzazioni del Movimento per i Diritti Civili negli Stati Uniti. Il suo obiettivo era coordinare un'azione diretta e non violenta contro la segregazione e altre forme di razzismo. Cf. *Enciclopaedia Britannica, ad vocem*.

[1059] «V'è in loro un gran pragmatismo e allo stesso tempo un tale idealismo. Non sono mai cinici, scettici, come lo siamo noi. Non sono mai qualunquisti, realisti: vivono sempre nel sogno e devono idealizzare ogni cosa. Anche i ricchi, anche quelli che hanno nelle mani il potere. Il vero momento rivoluzionario di tutta la Terra non è in Cina, non è in Russia: è in America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest, e avverti che la rivoluzione è fallita: il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti e l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire.» O. Fallaci, *Un marxista a New York* cit..

[1060] «In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ore nel clima clandestino, di lotta, di urgenza rivoluzionaria, di speranza, che appartengono all'Europa del '44, del '45. In Europa tutto è finito: in America si ha l'impressione che tutto stia per cominciare. Non voglio dire che ci sia, in America, la guerra civile, e forse neanche niente di simile, né voglio profetarla: tuttavia si vive là, come in una vigilia di grandi cose.» in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, già in "Paese Sera", venerdì 18 novembre 1966, in risposta alla lettera di un lettore.

[1061] «Pier Paolo prendeva ad amare un abbigliamento vistoso, quasi per adeguarsi alla moda "giovane" in voga: golf di lana dai colori spericolati, i pantaloni di pelle, i giubbetti di renna, i polacchetti ai piedi. Con gli anni Settanta prese a scurirsi i capelli. Faceva ironia su tutto questo: parlava di un obbligo erotico: unica fatuità. In questo teatrino, invadente oggetto *pop*, esorbitante, era piazzata la Maserati.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p.349.

> Due tre fotografie di Pier Paolo a New York, scattate a Times Square, a Broadway. Era andato là in occasione del Festival del cinema, dove veniva proiettato *Uccellacci e uccellini*. Organizzata da Richard Roud, in parallelo a una rassegna londinese, la mostra di New York costituiva la cassa di risonanza di tutta la cinematografia "nuova", quella già radunata a Pesaro. Pier Paolo non vi poteva mancare: era il lancio internazionale dei suoi film.
> Nelle fotografie, indossa un impermeabile leggero, i jeans di velluto beige, le Clarks beige ai piedi: sulla camicia a scacchi chiari gli sventola la cravatta, l'aria minerale della città gli soffia tra i capelli – ha il viso segnato, scarnificato.
> Evitò gli inviti mondani: la notte correva per Harlem sfidando tutto quanto era sfidabile, irridendo a chi lo invitava a temere. Correva al Greenwich Village, a Brooklyn. (…)
> Cosa innamora Pier Paolo degli Stati Uniti? La convinzione – proiettiva quanto si vuole, ma «onesta» - che là si arrivasse a una rinnovata concezione della democrazia, abbracciando «il calvario dei Negri» e di tutti i possibili emarginati. Lo innamorava la lotta per i diritti civili e morali: la stessa che era stata in qualche modo sua in *Le Ceneri di Gramsci*, e che ora gli appariva vincente in un intero paese.[1062]

IV.II.V 3ª trasposizione: la realtà storico-sociale

> Passando dalla geografia alla realtà storico-sociale: è chiaro che San Paolo ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo; ed è dunque di conseguenza chiaro che alla aristocrazia romana e alle varie classi dirigenti collaborazioniste va sostituita per analogia l'odierna classe borghese che ha in mano il capitale, mentre agli umili e ai sottomessi vanno sostituiti, per analogia, i borghesi avanzati, gli operai, i sottoproletari del giorno d'oggi.[1063]

Strettamente legata alla prima delle trasposizioni a cui fa riferimento, l'illustrazione della realtà storico-sociale «nel cuore degli anni Sessanta» (e, aggiungo, gli anni Sessanta italiani o, al massimo, centroeuropei, perché, ad esempio, nei due paesi della penisola iberica i regimi dittatoriali condizionavano una realtà ben diversa) è precisamente quella di un essenziale conformismo «tipico dell'attuale civiltà borghese, sia nel suo aspetto ipocritamente e convenzionalmente religioso (…), sia nel suo aspetto laico, liberale e materialista». È su tale conformismo che la parola religiosa di Paolo ha un potere "rivoluzionariamente" demolitore – e di nuovo l'idea dello scandalo paolino associato a quello pasoliniano: l'irruenza del verbo contro la complice associazione dei poteri sotto l'egida del Neocapitalismo.

Ancora una volta ben visibile la concezione di Pasolini della periodizzazione storica; non una logica di assorbimento, bensì una dinamica di sovrapponimento come stratificazione. Sostituire per analogia l'aristocrazia romana all'«odierna classe borghese che ha in mano il capitale» e la plebe biblica con «gli operai, i sottoproletari del giorno d'oggi», non è altro che considerare due tipi storici

[1062] *Ibidem*, pp.351-352.
[1063] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., pp.6-7.

di società – quello uscito dalla prima rivoluzione agricola, che si è costituito nelle civiltà arcaico-contadine, e quello invece discendente dall'era industriale, la società borghese. Anche se sovrapposte, sono realtà inconciliabili[1064] per Pasolini; ma è in questa anti-dialettica, nel ciclico riemergere di opposizioni all'interno di ogni periodo – come ha ben identificato Conti Calabresi – che ritrova totale acuità la «forza del messaggio religioso» di Paolo:

> Il mondo arcaico-contadino può allora essere contrapposto a quello moderno per via di una predominante disposizione a concepire la realtà come sacra: non a caso è di questo tipo di tradizione che la dottrina paolina ha potuto radicarsi e diffondersi. La pasoliniana "dialettica binaria" senza risoluzione vede di fatto tale tradizione non superata. Essa nell'appartenere alla sfera del sacro rimane costantemente irreducibile a quella profana e si sottrae a ogni possibile secolarizzazione della storia, in cui coesiste anche se nascosta o sprofondata in una sorta di "inconscio collettivo" da cui, se rievocata, può emergere. [1065]

IV.II.VI 4ª trasposizione: le domande

> Naturalmente, tutto questo non sarà esposto così esplicitamente e didascalicamente, nel film! Le cose, i personaggi, gli ambienti parleranno da sé. E da qui nascerà il fatto più nuovo e forse poetico del film: le «domande» che gli evangelizzati porranno a San Paolo saranno domande di uomini moderni, specifiche, circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni; le «risposte» di San Paolo, invece, saranno quelle che sono: cioè esclusivamente religiose, e per di più formulate col linguaggio tipico di San Paolo, universale ed eterno, ma inattuale (in senso stretto).
> Così il film rivelerà attraverso questo processo la sua profonda tematica: che è contrapposizione di «attualità» e «santità» - il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire nel mistero, nell'astrattezza, nel puro interrogativo - e il mondo del divino, che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante.[1066]

In questo punto della sceneggiatura pasoliniana, viene dichiarata la questione che crediamo essere quella centrale – e che si colloca in aperta comunione di intenti con il concetto di "vaso d'argilla" enunciato nel capitolo precedente. Tra gli uomini e il santo – il portavoce di Dio – si stabilisce un ponte, fatto di domande. Le domande che tormentano gli uomini moderni, per cui sono necessariamente «specifiche, circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni». Le domande a cui corrispondono le risposte, quelle di Paolo di Tarso, in «assoluta fedeltà» al suo pensiero – e addirittura nel suo idiosincratico linguaggio, che, essendo «universale ed eterno» diventa «concreto e operante» anche nel mondo contemporaneo. Nel fragile

[1064] «Io sono contro Hegel (esistenzialmente empirismo eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria, ma binaria. Ci sono solo opposizioni inconciliabili.» in P.P. Pasolini, *Intervista a cura di Sergio Arecco in "Filmcritica",* in *Antologia di interviste*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 99.
[1065] G. Conti Calabresi, *op. cit.*, p.45.
[1066] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p. 7.

"vaso d'argilla" umano, torna a essere versato un tesoro divino. Si tratta insomma, della contrapposizione di «attualità» e «santità», che si riallaccia a sua volta al tema che svilupperemo più avanti[1067], quello del messaggio dell'apostolo Paolo (e del suo discepolo Pier Paolo), collocati fuori della logica del tempo storico.

Per il momento ci limitiamo a sottolineare il rapporto di Pasolini con testi-modello, cioè gli *Atti degli Apostoli* e le *Lettere* di San Paolo, che, in forma di risposte alle domande nei dialoghi o in sequenze narrative originali[1068], sono stati incorporati nella sceneggiatura, creando quell'«effetto straniante, destabilizzante» che nota la Parmeggiani:

> Pasolini rende drammaticamente compresenti tempi, spazi, voci diverse e irriducibili, senza che essi si neutralizzino reciprocamente, ovvero senza che l'autore annulli l'identità storica di personaggi e situazioni. I1 tempo della vicenda storica di Paolo, negli anni 30-60 d.C., coesiste con il tempo della sua trasposizione autorale nel XX secolo e con il tempo della nostra lettura. Nella dimensione onirica che Pasolini così spesso sottolinea, lo spazio antico e quello contemporaneo s'incontrano senza integrarsi; ogni situazione conserva il proprio aspetto tipico, storicamente riconoscibile. Lo sceneggiatore, giocando sapientemente con le possibilità sonore e visive del mezzo cinematografico, crea un particolare contrasto tra voci, rumori, silenzio: Paolo parla quasi esclusivamente la lingua degli Atti e delle Lettere; egli si rivolge ad un pubblico eterogeneo, costituito dai personaggi dell'originale, dai critici e intellettuali contemporanei a Pasolini, dalla massa dei diseredati di ogni tempo. Ognuno parla la propria lingua, ora quella documentata negli Atti, ora quella contemporanea; ogni voce si scontra con quella di Paolo cercando di neutralizzarla o d'integrarla. [1069]

IV.II.VII «tragedia episodica»

> Quanto alla composizione del film, io penserei di farne una «tragedia episodica» (secondo la vecchia definizione di Aristotele): poiché appare evidentemente assurdo raccontare la vita di San Paolo per intero. Si tratterà di un insieme di episodi significativi e determinanti, raccontati in modo da includere il più possibile anche gli altri.[1070]

[1067] Cf. sottoparagrafo IV.III.III, «Fuori del tempo storico».

[1068] «Pasolini racconta la vicenda di Paolo seguendo la narrazione degli Atti, dal martirio di Santo Stefano alla folgorazione sulla via di Damasco, dall'evangelizzazione dei Gentili alla prigionia a Roma. Degli Atti tralascia ciò che non abbia rilevanza per la ricostruzione della predicazione di Paolo (…), mentre supplisce all'assenza di caratterizzazione dei personaggi. Le didascalie della sceneggiatura, come sempre in Pasolini, non sono semplici promemoria per la realizzazione filmica del testo, ma vengono assorbite nel tessuto del racconto, diventando importanti elementi strutturali in quanto movimento da o verso l'oggetto rappresentato e la parola letteraria assunta come pre-testo, sempre comunque occasioni di avvicinamento alle cose, al reale (…). In generale lo scrittore riporta fedelmente le frasi dei personaggi biblici che interagiscono con Paolo e i brani dei suoi discorsi tratti dalle Lettere. Ciò che dei modelli sembra interessare maggiormente Pasolini è la dinamica del dialogo, visto come luogo privilegiato dell'intervento sulla realtà; l'attenzione si concentra sulla parola che è azione.» in F. Parmeggiani, *art. cit.*

[1069] *Ibidem.*

[1070] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p. 7.

È nel VI capitolo della *Poetica* che Aristotele trasmette la celebre definizione di tragedia[1071] a cui Pasolini fa riferimento; «in forma drammatica» e «mediante una serie di casi» il regista enumera «schematicamente e irregolarmente alcuni degli episodi che costituiranno con tutta probabilità l'ossatura del film», in numero di nove, tutti rigorosamente trasposti nella realtà contemporanea, ma anche accuratamente riferite alla fonte biblica[1072]: nella lista pasoliniana si ritrovano 1) Il martirio di Santo Stefano; 2) La folgorazione; 3) Idea di predicare ai Gentili; 4-5-6) Avventure della predicazione; 7) Il sogno del Macedone; 8) La passione religiosa e politica da Gerusalemme a Cesarea e finalmente 9) San Paolo a Roma.

La lapidazione del protomartire, alla presenza di Paolo fariseo, ora un «borghese profondamente inserito nella sua società», è trasposto nella Parigi di Philippe Pétain, capo del governo collaborazionista di Vichy, dove Stefano sarà vittima di un «atroce linciaggio moderno»[1073]. Per arrivare a Damasco, *alias* Barcellona, Paolo dovrà attraversare le desertiche strade dell'Europa - «perdute nel fondo senza speranza della guerra - in un silenzio, che può essere reso reale e tangibile rendendo completamente muta la colonna sonora del film: così da dare fantasticamente, e in modo ancora più angoscioso della realtà, l'idea del deserto» - ed è colto dalla luce: la folgorazione[1074]. La «vera rivoluzione nella rivoluzione» si dà quando Paolo decide di predicare ai Gentili[1075], il che il

[1071] «Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in sé stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo di siffatte passioni. Dico linguaggio abbellito quello che ha ritmo, armonia e canto; e dico di varie specie di abbellimenti ma ognuno a suo luogo, in quanto che in alcune parti è adoperato esclusivamente il verso, in altre invece c'è anche il canto.» Cf. *Poetica / Aristotele*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Roma, Laterza, 1999.

[1072] «In testa a ognuno di questi episodi, che si svolgono ai nostri giorni, sarà scritta la data reale (63 o 64 dopo Cristo, ecc. ecc.); come del resto prima dei titoli di testa del film, per chiarezza, verrà sostituita la cartina con gli itinerari veri di San Paolo, a quella con gli itinerari "trasposti".» in P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p. 7.

[1073] «Parigi, durante l'occupazione nazista. Tra i francesi, alcuni sono collaborazionisti, altri protestano passivamente, altri ancora che resistono con le armi (gli Zeloti). San Paolo, fariseo, è un borghese profondamente inserito nella sua società, per lunga tradizione familiare: egli si oppone al dominio straniero unicamente in nome di una religione dogmatica e fanatica. Egli vive in uno stato di inconsapevole insincerità, che, nella sua anima fatta per essere sincera fino allo spasimo, si fa tensione quasi folle. I fatti del processo e della morte di Stefano si svolgono esattamente come sono narrati negli Atti degli Apostoli - con l'integrazione delle altre testimonianze storiche. Nessun fatto, nessuna parola sarà inventata o aggiunta. Solo che, naturalmente, si tratterà invece che di una lapidazione antica, di un atroce linciaggio moderno. Ma Stefano morente pronuncerà le stesse parole di perdono. E Paolo le ascolterà presente all'esecuzione, a rappresentare l'ufficialità, che crede, in tal modo, di liberarsi della verità che viene a distruggerla.» *Ibidem*, p. 8.

[1074] «Come negli Atti degli Apostoli, Paolo chiede di andare a continuare la persecuzione cristiana a Damasco. Questa è una città fuori dal dominio nazista - potrebbe essere in Spagna: per esempio Barcellona - dove si sono rifugiati Pietro e gli altri fedeli di Cristo. La traversata del deserto è così la traversata di un deserto simbolico: siamo per le strade di una grande nazione europea, le campagne del Sud della Francia, e poi i Pirenei, e poi la Catalogna, perdute nel fondo senza speranza della guerra - in un silenzio, che può essere reso reale e tangibile rendendo completamente muta la colonna sonora del film: così da dare fantasticamente, e in modo ancora più angoscioso della realtà, l'idea del deserto. In una qualsiasi di queste grandi strade piene di traffico e dei soliti atti della vita quotidiana, ma perdute nel più totale silenzio - Paolo è colto dalla luce. Cade, e sente la voce della vocazione. Giunge cieco a Barcellona; vi incontra Anania e gli altri rifugiati cristiani; si unisce a loro, convertito; decide di ritirarsi a meditare nel deserto.» *Ibidem*, pp. 8-9.

[1075] «È quello che nelle «sceneggiature» si chiama «risvolto». Paolo torna verso i suoi nuovi amici, già santo, trascinato da un impeto di amore e di ispirata volontà, quando una sua stessa idea rovescia la situazione e crea nuove terribili difficoltà e prospettive del tutto nuove: è una vera rivoluzione nella rivoluzione. Vorrei ricostruire il momento concreto (magari inventandolo, se non esiste una testimonianza diretta) in cui è scesa in San Paolo la nuova luce ispiratrice.

regista simbolizza con «una serie di tre o quattro episodi "tipici"», tra i quali spicca quello dell'Areopago di Atene[1076]. Nel sogno del Macedone – diventato «una figura bellissima: è un tedesco biondo, forte, giovane» si dilunga Pasolini, poiché «è qui che si fonda, in modo visivo fantastico, il tema del film (…) ossia il contrasto tra la domanda "attuale" rivolta a Paolo e la sua "risposta" santa», oltre a registrare una tensione omoerotica, sicuramente molto stimolante per il regista[1077]. Alla lunga serie di sequenze drammatiche sulla predicazione («passione religiosa e politica») di Paolo, segue la trasferta dell'apostolo a Cesarea (Vichy), dove richiede di essere giudicato a Roma (New York)[1078]. A New York, l'«ombelico del mondo moderno» – dove l'ambiente è quello di una «disperazione atomica (la nevrosi, la droga, la contestazione radicale alla società)» e dove il razzismo è il moderno schiavismo – Paolo «subirà il martirio in mezzo al traffico della periferia di una grande città» davanti ad una «folla immensa e schiacciante, che passa senza fermarsi davanti allo spettacolo della morte»[1079].

Comincia così - e ne vediamo i primi atti - quell'apostolato che è "scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili".» *Ibidem*, p. 9.

[1076] «Una serie di tre o quattro episodi «tipici» della prima parte della predicazione: «tipici» e quindi rappresentativi anche di intere serie di altri episodi che non possono essere narrati. Per la serie degli episodi dell'evangelizzazione delle persone appartenenti alle classi agiate e colte, si potrebbe trascegliere la predicazione ad Atene (che abbiamo detto di sostituire, per analogia, con la moderna Roma, scettica, ironica, liberale); mentre per la serie degli episodi dell'evangelizzazione della gente semplice, si potrebbero trascegliere due storie, una che riguarda gli operai o artigiani, l'altra il sottoproletariato più sordido e abbandonato: ossia la storia dei fabbricanti di «souvenirs» d'argento del tempio (credo) di Venere, che vedono diminuire i loro guadagni in seguito al discredito di quel tempio meta di pellegrinaggi; e la storia di quel gruppo di poveri diavoli che, per sbarcare il lunario, fingono di saper scacciare il demonio dagli indemoniati, come Paolo e in nome di Paolo, mentre non ci riescono, e finiscono male ecc. ecc.» *Ibidem*, pp. 9-10.

[1077] «Gli episodi che ho descritto nel paragrafo precedente potrebbero tutti accadere in Italia: ora Paolo prosegue verso il Nord. Il sogno del Macedone può essere quindi sostituito per analogia da un «sogno del Tedesco». Paolo dorme uno di quei suoi dolorosi sonni di malato, che lo riducono a lamentarsi come in un delirio. Ed ecco che, nella pace profonda del sogno, gli appare una figura bellissima: è un tedesco biondo, forte, giovane. Egli parla a Paolo, lo invoca a venire in Germania: il suo appello, che elenca i reali problemi della Germania, e per cui la Germania ha bisogno di aiuto, suona irreale «dentro» quel sogno sacro. Egli parla del neocapitalismo che soddisfa il puro benessere materiale, che inaridisce, del revival nazista, della sostituzione degli interessi ciecamente tecnici agli interessi ideali della Germania classica ecc. ecc. Ma, mentre parla così, quel giovane biondo e forte, mano mano - quasicché qualcosa di esterno a lui ne rappresentasse fisicamente l'interiorità e la verità - diventa sempre più pallido, affranto, divorato da un misterioso male: piano piano rimane mezzo nudo, orribilmente magro, cade a terra, si raggomitola: è diventato una delle atroci carogne viventi dei lager... Quasi che continuasse questo sogno, vediamo San Paolo che, obbedendo a quell'appello disperato, è in Germania: cammina col passo veloce e sicuro del Santo, lungo una immensa autostrada che porta verso il cuore della Germania... (Mi sono dilungato su questo punto, perché è qui che si fonda, in modo visivo fantastico, il tema del film - che verrà soprattutto sviluppato nella parte finale del martirio nella Roma-New York: ossia il contrasto tra la domanda «attuale» rivolta a Paolo e la sua «risposta» santa.)» *Ibidem*, pp. 10-11.

[1078] «Paolo è di nuovo a Gerusalemme (Parigi). Comincia qui quella concatenazione di episodi violenti e drammatici, che sono troppo noti perché debba anche sommariamente riassumerli: si tratta della serie di sequenze più drammatiche del film — che si concludono a Cesarea (Vichy) con la richiesta di Paolo di essere giudicato a Roma.» *Ibidem*, p. 11.

[1079] «È questo l'episodio più lungo e ricco del film. A New York siamo nell'ombelico del mondo moderno: lì l'«attualità» dei problemi è di una violenza e di una evidenza assolute. La corruzione dell'antico mondo pagano, mista all'inquietudine dovuta al confuso sentimento della fine di tale mondo - è sostituita da una nuova disperata corruzione, per così dire la disperazione atomica (la nevrosi, la droga, la contestazione radicale alla società). Lo stato d'ingiustizia dominante in una società schiavista come quella della Roma imperiale può essere qui adombrato dal razzismo e dalla condizione dei negri. È il mondo della potenza, della ricchezza immensa dei monopoli, da una parte, e dall'altra dell'angoscia, della volontà di morire, della lotta disperata dei negri, che San Paolo si trova a evangelizzare. E quanto più «santa» è la sua risposta, tanto più essa sconvolge, contraddice e modifica la realtà attuale. San Paolo finisce così in un carcere americano, e viene condannato a morte. La sua esecuzione non sarà descritta naturalisticamente (sostituendo, come al solito, per analogia, la

Quello che sfugge a questa descrizione episodica è il rapporto che l'autore stabilisce tra parola orale e parola scritta che può risultare dall'analisi delle varianti testuali delle due principali versioni segnalate nell'edizione Einaudi della sceneggiatura – quelle del 1968 e del 1974. Nell'ultima delle due Luca, autore degli Atti, è un emissario di Satana che gli ordina di raccontare la storia di Paolo e investito, dunque, della responsabilità di distorcerla. In netto contrasto con quella dell'apostolo dei Gentili, in cui prevale l'oralità della predicazione, questa è una parola scritta, contaminata – di cui, secondo Francesca Parmeggiani, si sarebbe avvalso Pasolini per «scomporre il racconto della storia di Paolo, svelando i meccanismi che hanno condannato la sua azione ad una esemplarità atemporale, strumento politico dell'istituzione ecclesiastica»:

> Pasolini sembra voler eliminare il momento della scrittura di Paolo per esaltare il conflitto ed approfondire la distanza tra la parola santa, orale e non ancora pienamente cifrata, e la parola attuale, scritta, razionalizzata e falsificante. Sottolineando la funzione documentaria di Luca, può ridimensionare il valore della testimonianza scritta di Paolo, ossia le Lettere, che recupera ed evidenzia a livello strutturale come modello per la parola santa, orale ed ispirata dell'apostolo, per la sua predicazione. Le Lettere sono infatti parola viva, colta nel momento della sua enunciazione e del confronto con chi la recepisce. La glossopoiesi di Paolo infatti segnala il rivelarsi del sacro, del mi(s)tico, del metastorico; il silenzio metafisico è rivelato dalla sua stessa infrazione attraverso la parola orale. Al contrario, la scrittura di Luca è narrazione, storia, discorso. Nel *San Paolo* Pasolini mette in scena, riscrive il processo grazie al quale il mito si fa racconto, il metastorico viene storicizzato, il silenzio è infine tradotto in una parola compromessa con il Potere e capace di sclerotizzare ogni possibilità di Essere. [1080]

decapitazione con la sedia elettrica): ma avrà i caratteri mitici e simbolici di una rievocazione, come già la caduta nel deserto. San Paolo subirà il martirio in mezzo al traffico della periferia di una grande città, moderna fino allo spasimo, coi suoi ponti sospesi, i suoi grattacieli, la folla immensa e schiacciante, che passa senza fermarsi davanti allo spettacolo della morte, e continua a vorticare intorno, per le sue enormi strade, indifferente, nemica, senza senso. Ma in quel mondo di acciaio e di cemento è risuonata (o è tornata a risuonare) la parola "Dio".» *Ibidem*, pp. 11-12.

[1080] F. Parmeggiani, *art. cit.*

IV.III Un Paolo doppio

IV.III.I Prete e santo

> Lei sa che sto preparando un film su San Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre di più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il 'fare', l'agire, l'azione.
> Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della 'trasumanizzazione' (la parola è di Dante, in que-sta forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di San Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al 'terzo cielo', è l'organizzazione della Chiesa.[1081]

Si riprendono ancora le parole di Pier Paolo Pasolini in un'intervista a Jean Duflot del 1969 per cercare di chiarire quanto il binomio organizzazione (istituzionalizzazione) e trasumanizzazione (come "superare i limiti dell'umano" appare nel *Paradiso* di Dante[1082]), cioè l'antitesi tra il prete e il santo, fossero fondanti dell'immagine che il poeta costruisce nell'apostolo – e forse che il poeta aveva di se stesso. La scissione del personaggio paolino è da identificare inizialmente nella già accennata contrapposizione tra attualità e santità presente nella sceneggiatura del *San Paolo*. Se Paolo è l'uomo le cui allegazioni sante rispondono alle domande dell'attualità, significa anche che l'apostolo è doppio, vive tra due mondi. Paolo è l'uomo della folgorazione, ma è anche il fondatore di una Chiesa, anziché di una religione. Sottolinea Conti Calabresi:

> La causa sarebbe da individuare nel retaggio teocratico-farisaico di Paolo: quello che Nietzsche ha stigmatizzato come "l'istinto sacerdotale degli Ebrei" che necessariamente tende alla costruzione di organizzazione gerarchiche attraverso cui il sacerdote può esercitare la propria "volontà di potenza". (…) Tuttavia la critica pasoliniana si discosta da quella nietzscheana nell'attribuire a Paolo di Tarso l'autenticità di una esperienza mistica che lo svela nella sua doppiezza di "santo" e di "prete" (…)"[1083]

L'«autenticità di una esperienza mistica», quel "trasumanar" dantesco, è ciò che porta Pasolini a interrogarsi sul pragmatismo organizzativo di San Paolo, fondatore di un'istituzione che mette a rischio tale autenticità. Ancora Conti Calabrese:

> Il suo fine è volto al tentativo di "superare" ogni ordine normativo che, nel codificare l'esistenza organizzandola secondo canoni atti a disciplinarne la condotta, la orienta al raggiungimento di determinati scopi, appartenenti al mondo profano, dove la vita non appare

[1081] P.P. Pasolini, *Il sogno del Centauro* cit., pag. 66.
[1082] Cf. «trasumanare» in *Enciclopedia Dantesca* (dir. Umberto Bosco), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, *ad vocem*.
[1083] G. Conti Calabresi, *op. cit.*, pp..48-49.

> più come il fenomeno carico dello stupore che dispone ad accogliere in ogni istante la ierofania.[1084]

Negli anni della scrittura del suo *San Paolo* – come appare chiaro da riflessioni diffuse negli *Scritti Corsari* – Pasolini ha dell'istituzione-Chiesa una percezione estremamente negativa. Se in passato è stata connivente col potere repressivo dello Stato, ora non gli è più di alcun interesse[1085], convertiti, come sono stati, «al laicismo e all'edonismo consumistico», i fedeli di un tempo. È pungente il "discorsetto" di Paolo VI, di contrizione e piena ammissione di responsabilità – ed è radicale (paolina) la risposta del poeta, sul Corriere della Sera nel settembre del 1974:

> In una prospettiva radicale, forse utopistica, o, è il caso di dirlo, millenaristica, è chiaro dunque ciò che la Chiesa dovrebbe fare per evitare una fine ingloriosa. Essa dovrebbe passare all'opposizione. E, per passare all'opposizione, dovrebbe prima di tutto negare se stessa. Dovrebbe passare all'opposizione contro un potere che l'ha così cinicamente abbandonata, progettando, senza tante storie, di ridurla a puro folclore. Dovrebbe negare se stessa, per riconquistare i fedeli (o coloro che hanno un «nuovo» bisogno di fede) che proprio per quello che essa è l'hanno abbandonata. Riprendendo una lotta che è peraltro nelle sue tradizioni (la lotta del Papato contro l'Impero), ma non per la conquista del potere, la Chiesa potrebbe essere la guida, grandiosa ma non autoritaria, di tutti coloro che rifiutano (e parla un marxista, proprio in quanto marxista) il nuovo potere consumistico che è completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante (mai più di oggi ha avuto senso l'affermazione di Marx per cui il capitale trasforma la dignità umana in merce di scambio).[1086]

In tale contesto, che altro fare nella sceneggiatura del suo San Paolo se non delineare nella figura di un unico Paolo, il Paolo santo, quello della folgorazione damascena, e il Paolo ex-fariseo e fondatore della Chiesa cattolica? Pasolini è chiarissimo a questo proposito, nella conversazione che intrattiene con Gideon Bachmann, qualche giorno prima del citato articolo del *Corriere*, il 13 settembre 1974:

> Il film è una cosa violentissima contro la Chiesa e contro il Vaticano, perché faccio un san Paolo doppio, cioè schizofrenico, nettamente dissociato in due: uno è il santo (…) l'altro invece è il prete, ex-fariseo, che recupera le sue situazioni culturali precedenti e che sarà il fondatore della Chiesa. Come tale lo condanno; come mistico va bene, è un'esperienza mistica come altre, rispettabile, non la giudico, e invece lo condanno violentemente come fondatore della Chiesa, con tutti gli elementi negativi della Chiesa già pronti: la sessuofobia, l'antifemminismo, l'organizzazione, le collette, il trionfalismo, il moralismo. Insomma tutte le cose che hanno fatto il male della Chiesa sono già tutte in lui.[1087]

[1084] *Ibidem*, p. 43.

[1085] «Paolo VI ha ammesso infatti esplicitamente che la Chiesa è stata superata dal mondo; che il ruolo della Chiesa è divenuto di colpo incerto e superfluo; che il Potere reale non ha più bisogno della Chiesa, e l'abbandona quindi a se stessa; che i problemi sociali vengono risolti all'interno di una società in cui la Chiesa non più prestigio; che non esiste più il problema dei «poveri», cioè il problema principe della Chiesa ecc. ecc.» P.P. Pasolini, *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*, in "Corriere della Sera", 22 settembre 1974, ora in *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 68.

[1086] *Ibidem*.

[1087] in P.P. Pasolini, *La perdita della realtà* cit., pp. 156-157.

A questo Paolo "schizofrenico" dedica Pasolini la sua più accurata attenzione. Oggetto del suo sviscerameno intellettuale sarà, naturalmente, la metà del «grande organizzatore», dell'«uomo estremamente pratico, un burocrate, un generale»[1088] – quello che dichiara non essere «una redenzione, ma una promessa di redenzione»[1089]. Però sarà al "santo" che andranno le sue simpatie, come giustamente sottolinea Silvia Giuliani:

> Il primo nella sua esperienza ascetico mistica, dall'accecamento alla meditazione nel deserto, dal martirio fino al "rapimento al Terzo Cielo", viene descritto come creatura umile e malata, tormentata dal problema di Dio e dai patimenti che soffre in suo nome; a lui si lega la parte statica della trama: è solo a riflettere tra dolori fisici e morali nello studio di una casa borghese o in una stanza d'albergo. A lui vanno chiaramente le simpatie dell'autore. Il secondo, l'ex-fariseo (lo scritto si apre sul volto cinico di un Paolo che assiste impietoso al massacro di Stefano) è il Paolo che in una sequela di viaggi organizzativi, elettorali o catechistici si impegna a dettare le norme e le leggi alle nuove comunità cristiane: forte, sicuro di sé, fanatico fino all'antipatia.
> L'attenzione dell'autore si concentra particolarmente proprio sul Paolo "prete" e sulle tappe che hanno condotto alla formazione della Chiesa come istituzione, in un cammino a ritroso che ne mostri gli errori e le tare ataviche già tutte presenti, secondo l'autore, a questa altezza cronologica: la sessuofobia, l'antifemminismo, l'organizzazione, le collette, il trionfalismo, il moralismo. Da un certo punto del racconto in poi il Santo viene del tutto perduto di vista; la funzione dell'apostolo è sostituita da quella di un "portaparola" che ripete idee sulla non inconciliabilità di carisma e istituzione.[1090]

In effetti, a conferma di tale simpatia, si ritrova, nelle sezioni di testo in corsivo, relative all'impossessamento satanico dell'evangelista Luca, aggiunte nel rimaneggiamento del 1974, un'immagine di Paolo ridotto a strumento operativo del Diavolo, uscendone abbastanza illibato dalla "colpa" dell'organizzazione ecclesiastica descritta negli Atti degli Apostoli[1091].Continua la Giuliani:

[1088] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p. 95. E anche: «Egli è fondatore di Chiese: ha l'ossessione dell'istituire. (…) Questo è niente: possibile piuttosto, che egli venga a predicare una chiesa clericale là dove, se si sente il bisogno di una chiesa, questa non può essere che ecumenica: e che se qualcosa essa deve insegnare, in linea di principio, non può essere che la resistenza all'autorità, a ogni genere di autorità?» *Ibidem*, p. 142.

[1089] «Il nostro è un movimento organizzato… Partito, Chiesa… chiamalo come vuoi. Si sono stabilite delle istituzioni anche fra noi, che contro le istituzioni abbiamo lottato e lottiamo. L'opposizione è un limbo. Ma in questo limbo già si prefigurano le norme che faranno della nostra opposizione una forza che prende il potere: e come tale sarà un bene di tutti. Dobbiamo difendere questo futuro bene di tutti, accettando, sì, anche di essere diplomatici, abili, ufficiali. Accettando di tacere su cose che si dovrebbero dire, di non fare cose che si dovrebbero fare, o di fare cose che non si dovrebbero fare. Non dire, accennare, alludere. Essere furbi. Essere ipocriti. Fingere di non vedere le vecchie abitudini che risorgono in noi e nei nostri seguaci – il vecchio ineliminabile uomo, meschino, mediocre, rassegnato al meno peggio, bisognoso di affermazioni e di convenzioni rassicuranti. Perché noi non siamo una redenzione, ma una promessa di redenzione. Noi stiamo fondando una Chiesa.» *Ibidem*, p. 114.

[1090] S. Giuliani, *art. cit.*, p.120.

[1090] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5.

[1091] «Egli (Satana) entra nel palazzo e sale all'appartamento di Luca. (…) Luca riassume ghignando al suo capo la continuazione della storia di Paolo. Praticamente ormai il fine è raggiunto. La Chiesa è fondata. Il resto non è che una lunga appendice, un'agonia. A Satana non interessa il destino di Paolo: si salvi pure e se ne vada pure in Paradiso. Satana e il suo sicario sghignazzano soddisfatti. Luca si alza, prende da un mobiletto dello *champagne* e i due brindano ripetutamente alla *loro* Chiesa. Bevono e si ubriacano, evocando tutti i delitti della Chiesa: elenco lunghissimo di papi criminali, di compromessi della Chiesa col potere, di soprusi, violenze, repressioni, ignoranza, dogmi. Alla fine i due sono

> Delineata con chiarezza la *pars destruens* del testo, nel percorso a ritroso verso la fondazione della Chiesa come istituzione, futura complice e detentrice del potere temporale, denunciati ab ovo i momenti che hanno portato all'attualità deprecata da Pasolini e condannato senza attenuanti il momento dell'"organizzar", è però possibile individuare una *pars construens* che Pasolini extratestualmente suggerisce tramite la figura del Santo e la sua "parola" più duratura: si tratta di quella individuabile nella carità, concetto chiave della meditazione pasoliniana sulla Chiesa e nello stesso tempo marca principale della predicazione paolina.[1092]

Conti Calabresi vede in tale posizione di Pasolini nei confronti dei due Paoli – la cui divisione interiore è, tra l'altro, risolta nella morte del santo[1093] - una chiara immagine del poeta che si riflette nello specchio dell'apostolo:

> Ancora una volta ci troviamo davanti alle opposizioni inconciliabili di Pasolini, ora incarnate nella figura di Paolo, che nel conflitto permanente tra il sacro (la sua santità) e il profano, rivela d'essere pragmatico fondatore e organizzatore della Chiesa, e naturalmente tra il "trasumanar" e l'"organizzar" (…)[1094]

Tale tensione tra trasumanar (trascendere) e organizzar (istituire) che costituisce in Pasolini motivo d'identificazione con Paolo - di cui tratteremo più approfonditamente nel capitolo seguente - è da collegare con la riflessione pasoliniana sull'influenza del sacro nella costituzione delle comunità premoderne, che può corrispondere nella modernità alla comparsa di modelli ideologici o culturali somiglianti, come per esempio il movimento studentesco della fine degli anni Sessanta. Allineato al pensiero di Mircea Eliade, per Pasolini, «alla base di qualsiasi professione di fede vi è sempre un modo di corrispondere a miti o mitologemi – che descrivono l'irruzione del sacro nel mondo», come scrive Conti Calabresi, che continua:

> L'*homo religiosus* pasoliniano (che vedremo essere diverso da quello eliadiano) nel concepire la realtà come sacra tenta di aderirvi mantenendosi aperto alla rivelazione di quello che essa mostra nascondendosi. E il "misticismo" per Pasolini è la prova della volontà dell'uomo di essere tutt'uno con i cicli del cosmo e, nel tentativo di giungere a una totale identificazione con esso, di aspirare a diventarne parte integrante e condividerne intimamente la sacralità.

---

completamente ubriachi e ridono pensando a Paolo che è ancora là, in giro per il mondo a predicare e organizzare.» *Ibidem*, pp. 143-144.

[1092] S. Giuliani, *art. cit.*, p.122.

[1093] «La vita di san Paolo è perciò intesa da Pasolini come un mito: se la sua opera ha condotto alla fondazione della Chiesa, è da mantenere e conservare nella sua integrità e attualità per la tensione ascetica da cui è interamente attraversata, ed è narrata propriamente come un mito che descrive un'irruzione del sacro nel mondo.» in G. Conti Calabresi, *op. cit.*, p.50. Viceversa per la Parmeggiani la morte lascia irrisolta la figura di Paolo in Pasolini: «Paolo, nella figurazione di Pasolini, è "santo," "prete," "missionario," "martire;" è investito di una luce estremamente ambigua, in quanto è sia colui che porta lo stigma fisico del suo essere in Cristo, sia colui che fonda la Chiesa, che predica con la fierezza del capo. Pasolini lo fa morire vittima come Martin Luther King di una società ostile, che lui stesso ha contribuito a creare. In Paolo l'autore lascia irrisolto il conflitto tra temporalità umana e extra-temporalità religiosa; lascia viva la tensione tra la forza omologante della parola sacra, rivelata, e la sua provvisorietà in quanto parola umana, storica.» F. Parmeggiani, *art. cit.*

[1094] G. Conti Calabresi, *op. cit.*, p.49.

> Questa tensione scaturita dal linguaggio del mito non è "trascendente", ma spinge ad azioni pratiche atte a organizzare l'esistenza soprattutto indirizzandola alla realizzazione di organiche strutture collettive che officiano riti e culti periodicamente celebranti la cosmogonia, ma che sono anche incaricate di codificare un insieme di norme e regole tali da impostare una condotta di vita in grado di riferirsi costantemente alla ierofania. Solo in una fase successiva tali forme di organizzazione ieratica si fondano e legittimano autonomamente in istituzioni di culto.[1095]

IV.III.II Il doppio di Pasolini

> Il Pietro e il Paolo che sono in lui sembra che non possano mai fondersi in un nome solo: i due sensi della religione, quello naturale ed evolutivo (Pietro) e quello dogmatico (Paolo) sembrano, in lui, destinati a una straziante, perenne separazione: straziante perché l'ingegno di Pasolini è sommo, e non può non soffrirne: perenne perché la sua cattiva volontà è altrettanto somma, o piuttosto è assoluta la sua mancanza di buona volontà per superare questo fondamentale manicheismo, e cercare, sia pure da lontano, sia pure velleitariamente, una qualunque unità.[1096]

Acuto è ciò che scrive lo scrittore e regista Mario Soldati su *l'Europeo*, in occasione dell'uscita di *Il Vangelo secondo Matteo*. La scissione che rimarca nel carattere di Pasolini, frattura non ricomponibile come quella dei due diversi «sensi della religione», Soldati la vede perfettamente illustrata nel doppio nome del poeta, stando Pietro a significare un percorso «naturale ed evolutivo», e Paolo viceversa quello «dogmatico». Quello che certamente è sfuggito a Soldati, è che entrambe le tendenze, quelle di *trasumanar* e quella di *organizzar*, erano presenti nello spirito stesso dell'apostolo dei Gentili. In questo senso, possiamo trovarle entrambe fissando soltanto il secondo nome di Pasolini – e in tale scissione interiore possiamo trovare il punto di forza dell'identificazione tra santo e poeta, come ben sintetizza Luciano De Fiore:

> Ma può la profezia farsi carne, senza divenire ideologia, chiesa? Pasolini è stato un accanito lettore delle Lettere paoline; conquistato innanzitutto dalla forza rivoluzionaria dell'apostolo, capace di demolire "con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo". Ma è affascinato anche dal San Paolo fondatore della Chiesa-istituzione, organizzatore di gruppi, precettore dei più duri, che ha appena abiurato da una Legge e che subito ne istituisce un'altra. Ovvio che questo San Paolo prete piaccia meno al Pasolini "anacronistico", che sente tuttavia sulla propria schiena "la mano sacra e untuosa" del Santo. Il problema che viene colto con chiarezza è che lo stesso Paolo ha due facce, laddove quella dell'organizzatore non è che il risvolto in ombra della faccia splendente del profeta. In questo San Paolo doppio, Pasolini probabilmente s'identifica. In modo trasparente nella sua "irruzione trasgressiva nel presente", che "appare sempre più a Pasolini la sola rivoluzione possibile": "San Paolo è *qui, oggi, tra noi*. E lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; la nostra società che egli piange e ama, mi-naccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia". Al di là delle

[1095] *Ibidem*, p. 40.
[1096] M. Soldati, *Da spettatore*, Milano, 1973, pp.170-179, già in *Il «Vangelo» di Pasolini*, "l'Europeo", 28 novembre 1964.

> assonanze autobiografiche: lo scandalo della predicazione, la velata omosessualità, la diversità cui San Paolo è condannato da "una misteriosa malattia, la stessa misoginia pasoliniana", quel che di più stringe Pasolini e San Paolo in una stessa contraddizione è la difficoltà del discorso profetico, quasi sempre coperto dalle voci e dai rumori della quotidianità, da un brusìo di fondo contro il quale, tuttavia, si stacca ancor più nettamente – a saperlo udire – la santità atemporale del discorso paolino. Ma anche nel Paolo scosso dall'ossessione dell'istituzione s'identifica il Pier Paolo scrittore; nel Paolo che libera dalla Legge richiamando alla fedeltà alla Legge.[1097]

Nella sua biografia di Pasolini, Enzo Siciliano rileva un'iniziale «ulcerante assenza di Dio» in Pasolini – riconducibile tra l'altro alle sue letture di gioventù, e in particolare visibile nel notevole autobiografismo con cui conia la sua tesi di laurea su Giovanni Pascoli[1098]. Secondo Tommaso Subini, nella religiosità di Pasolini si possono contrapporre due momenti fondanti: durante i cosiddetti «anni di Casarsa», tra il 1943 e il 1950, tale «assenza di Dio» sarebbe stata in un certo modo colmata dall'arcaismo religioso, perché questo era fondato su una fede essenziale (e "paolina") nel Cristo morto e risorto[1099]. Viceversa, nella fase iniziale del periodo romano (1950-1960) – quella in cui frequenta le borgate nella periferia della capitale –,vede per la prima volta separati popolo e religione e comincia qui la sua visione e definizione della fede cristiana nelle sue connotazioni borghesi, contro la quale scaglierà in tutti gli anni a venire durissime critiche:

> In bilico tra crisi religiose e processi di scristianizzazione, Pasolini si riconoscerà nella posizione di un San Paolo caduto da cavallo con un piede nella staffa.[1100]

La citazione di Subini fa riferimento alla lettera che il poeta scrive a don Giovanni Rossi, fondatore della Pro Civitate Christiana, dopo la notte di Natale del 1964, che Pasolini trascorre nella cittadella di Assisi, ancora nel contesto della genesi di *Il Vangelo secondo Matteo*. In questo identificarsi e non identificarsi con l'apostolo dei Gentili, si riconosce nel tono confessionale di Pasolini quasi un rimpianto per il carattere non assoluto della sua caduta, che deriva del fatto di non essere mai stato nemmeno «spavaldamente» sopra il cavallo; il risultato è un continuo essere trascinato «con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre»:

[1097] L. De Fiore, *Risposte pratiche, risposte sante*, pubblicato il 15 dicembre 2010 nel blog dedicato al suo corso di Filosofie e problemi dell'intersoggettività dell'anno accademico 2010/2011 presso la Facoltà di Lettere e di Filosofia dell'Università degli Studi la Sapienza, Roma: https://ilsognodiunacosa.wordpress.com/tag/san-paolo/ (ultima visualizzazione 15.10.2015).

[1098] «A mezza strada fra la religiosa disperazione di Rimbaud e la «terribile inquietudine» di Rilke, Pascoli non sarebbe riuscito a vivere fino all'estrema conseguenza la propria *saison en enfer*, cioè l'ulcerante assenza di Dio, per la neghittosità di una tradizione morale e letteraria da cui non riusciva a spogliarsi – sia lui sia la cultura italiana che gli era coeva.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p.116.

[1099] «Il mito di Cristo morto e risorto che regola in termini religiosi la vita arcaica di Casarsa si rivela infatti agli occhi di Pasolini perfettamente adeguato ad accogliere l'orizzonte della crisi che la guerra ha spalancato davanti a lui.» in T. Subini, *La necessità di morire* cit., p. 36.

[1100] *Ibidem*, p. 39.

> Sono "bloccato", caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi, e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavaldamente in sella (come molti potenti della vita o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio.[1101]

Oltre a questo aspetto scisso della propria religiosità, che vede nei periodi Casarsa-Roma la definitiva manifestazione nella propria realtà biografica e che parallelamente (o simmetricamente) si può collocare in diretto rapporto con la vicenda del santo, Pasolini trova naturalmente vari punti di contatto tra la sua personalità (e azione) e quella dell'apostolo. Accenneremo soltanto a due in particolare[1102]: quella che, ricorrendo a un termine del cristianesimo primitivo, Marco Antonio Bazzocchi ha definito come *exomologhesis*, e l'altra, quella del profondo didatticismo che contraddistingue l'«apostolato» di Pier Paolo come di Paolo.

Definita anche come "tecnologia del sé", l'*exomologhesis* era un rito dei primi anni della Chiesa in cui ci si riconosceva pubblicamente come peccatori e come penitenti. Sono svariati i passaggi nelle lettere paoline in cui l'autore fa la sua contrizione – e ciò contribuisce anche al suo concetto di "vaso d'argilla", cioè, che è dall'errore che nasce la verità, dalla fragilità la forza[1103] («Mi vanterò quindi ben volentieri delle mie debolezze, perché dimori in me la potenza di Cristo. Perciò mi compiaccio nelle mie infermità, negli oltraggi, nelle necessità, nelle persecuzioni, nelle angosce sofferte per Cristo: quando sono debole, è allora che sono forte.» in 2 Cor 12, 9-10). Ma tale

[1101] "Lettera a Giovanni Rossi, 27 dicembre 1964" in P.P. Pasolini, *Lettere* cit., pp. 576-577.

[1102] Molti altri sono i punti di contatto che è possibile stabilire tra le personalità di Pasolini e Paolo. Ad esempio, Tomaso Subini elenca una curiosissima serie di "folgorazioni" nel suo saggio «La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini» (cf. T. Subini, *La caduta* cit., 221-266). Di queste, la più interessante è forse quella avvenuta ad Assisi, quando legge di getto l'intero Vangelo di Matteo e decide di farlo diventare un film; ce lo racconta il biografo: «Era accaduto nell'ottobre del 1962. Pier Paolo, ospite ad Assisi della "Cittadella" istituita da don Giovanni Rossi, mentre attorno a lui ferveva «attutita, estranea, e, in fondo, ostile, la festa dell'arrivo del Papa», lesse il Vangelo – e sentì «subito il bisogno di "fare qualcosa": una energia terribile, quasi fisica». La spiegazione che diede di questo sentimento è "estetica": si sentì invaso da quell'«aumento della vitalità» che l'opera di poesia – è la tesi di Bernard Berenson – suscita. Tale fu il suo pensiero immediato – e, esprimendolo come lo esprime, quasi non nega di trattarsi di una poetica, e laica, folgorazione "sulla via di Damasco". Un tale coinvolgimento in Gesù – irrazionalmente, inconsciamente – muoveva dentro di lui da due direzioni. Da un lato, l'investimento che egli compiva di sé, perseguitato, processato, anche acceso da un imperscrutabile bisogno di espiazione, nella figura del Cristo. Dall'altro, la ricreazione filmica, già accennata nella Ricotta, di idee e valori "cristiani" che lo aveva accompagnato come in sordina, fin dagli anni della adolescenza e della giovinezza.» in E. Siciliano, *op. cit.*, pp. 310-311.

[1103] Il tema è naturalmente cristiano in senso ampio, e non esclusivamente paolino. In Pasolini c'era non soltanto una auto-identificazione con questa debolezza che diventa forza; in lui confluiva anche la stessa convinzione da parte di terzi. Interessante questa affermazione di don Giovanni Rossi della Pro Civitate Christiana, che se ne riferisce: «A quanti ci dicono che Pasolini oltre che incredulo è anche peccatore, rispondiamo umilmente che, se pur fosse vero, non ci sembra questo un motivo per chiudergli la porta in faccia e negargli l'aiuto che ci ha chiesto. Gesù amò tutti, ma predilesse i pubblicani, i peccatori, i ladroni, e anche le povere creature cadute nella più angosciosa miseria morale, come la Maddalena, l'adultera, la samaritana.» in P.P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo / un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Garzanti, 1964, p. 265.

esposizione pubblica esprime anche il coraggio di affrontare lo scandalo[1104] del non tacere su nulla. In Pasolini, come in Paolo, le troviamo intere e collegate, coraggio e «dizione totale» di sé, in una parola, libertà di espressione[1105]:

> Dunque direi che per garantirsi uno spazio di credibilità assoluta Pasolini ha scelto la strada della dizione totale, la partica della *parresia*: solo chi dice tutto di sé può permettersi di dire tutto degli altri, rischiando naturalmente fino in fondo. L'esibizione di sé, il piacere di darsi in pasto agli altri sono strategie che garantiscono la veridicità della propria posizione. Paradossalmente, dimostrarsi immorale rafforza la propria moralità, o meglio la propria posizione di moralità: se dico a tutti quello che normalmente si tiene segreto, dimostro che non ho segreti, che ho il coraggio della verità.[1106]

Degli anni del progetto iniziale e dei vari rifacimenti del *San Paolo*, sono anche gli *Scritti Corsari* – a cui ci dedicheremo più avanti[1107], che attestano altrettanta *exomologhesis*, strategia efficace dell'apostolo laico – che è, in fondo, un pedagogo:

> Negli *Scritti Corsari* è proprio la tecnica della confessione pubblica a istituire la possibilità di un nuovo territorio di discussione." [1108]

In Pasolini, come in San Paolo, il ruolo è quello del precettore, del padre educatore, non maestro – funzione attribuita dall'apostolo a Gesù e ben visibile nell'uso del linguaggio ministeriale (l'esortazione è un carisma tipico del ministero vescovile paolino), paternale delle lettere[1109]. Nel Pasolini poeta, nel romanziere, nel regista, nel giornalista, quella che emerge sempre è la figura dell'educatore - come lo era stato all'inizio della sua età adulta in Friuli e poi nei primi anni romani. Tale tensione idealistica, nella quale Enzo Siciliano trova il «modulo sublimato d'una pulsione

---

[1104] «In realtà lo scandalo è sorto non solo dal fatto che non tacevo la mia omofilia, ma anche dal fatto che non tacevo nulla.» in P.P. Pasolini, *Il sogno del Centauro* cit., p. 73.

[1105] Nella biografia di Pasolini, Enzo Siciliano considera che questa libertà derivi anche dallo statuto di "diversità" che il poeta assume, in particolare dopo gli scandali che lo hanno visto coinvolto pubblicamente: «Questa figura di vittima, più che coincidere alla biografia, è un'immagine eroica, forse anche retorica, ma è l'immagine di chi è "diverso", e che, per via di quella "diversità", è sottratto al dominio dell'universo materiale, dell'universo economico: può rivendicare una libertà di pronuncia sulle cose del mondo e della vita che ad altri è impossibile.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p. 241.

[1106] M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 162.

[1107] Cf. sottoparagrafo IV.IV.IV «"Corsaro" e "Luterano"».

[1108] Nello stesso passaggio, l'autore aggiunge: «Negli *Scritti* si fronteggiano due personaggi diversi: un uomo moderno e razionale, capace di sottoporre ad analisi sottili ogni aspetto che lo circonda (i capelloni, i blue-jeans, la Chiesa, i temi della maturità, i discorsi dei politici, ecc.), e un uomo primitivo, prelogico, che tocca la concretezza delle cose e si dispera quando le cose non ci sono più e aprono dei vuoti emotivi irrimediabili (anche per questo una delle tecniche retoriche più diffuse negli articoli è la prosopopea, la figura cioè con cui fa parlare ciò che è inanimato).» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, pp. 162-163.

[1109] «Non per farvi vergognare vi scrivo queste cose, ma per ammonirvi, come figli miei carissimi. Potreste infatti avere anche diecimila pedagoghi in Cristo, ma non certo molti padri, perché sono io che vi ho generato in Cristo Gesù, mediante il vangelo.» in 1 Cor 4,14-15. Curioso è anche notare che nel Nuovo Testamento il titolo di maestro/ διδάσκαλος è presente ben 57 volte, ma solo 3 volte si parla di pedagogo/ παιδαγωγός - e soltanto in Paolo (1 Cor 4,15; Gal 3, 24-25).

omoerotica»[1110], accompagna dunque tutta la sua produzione, fino al Gennariello, uscito per la prima volta nel giornale *Il Mondo* tra il 6 marzo e il 5 giugno del 1975:

> Sappi che negli insegnamenti che ti impartirò - non c'è il minimo dubbio - io ti sospingerò a tutte le sconsacrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia, il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini, trasformandoli in brutti e stupidi automi, adoratori di feticci.[1111]

IV.III.III Fuori del tempo storico

Molto si è discusso e scritto sulla "nostalgia" in Pier Paolo Pasolini, ma ricorreremo qui soprattutto alla riflessione di Guy Scarpetta nel suo già citato *L'Impuro, letteratura, musica e pittura: analisi della creatività contemporanea*. Per quanto il saggista francese si riferisca soprattutto alle categorie estetiche sulle quali Pasolini ha riversato quel sentimento che gli era certamente congeniale, il suo discorso ci permetterà di stabilire ancora un ponte con la figura di Paolo di Tarso, anch'egli un uomo che si è ribellato contro la realtà storica della sua epoca e ha dunque instaurato un "nuovo tempo" – tema approfondito negli studi paolini di Agamben[1112].

Scarpetta spiega come, combattuta dall'avanguardia, la nostalgia sia stata rivendicata da Pasolini nella sua dimensione di forza critica. Il poeta reclama il diritto di non essere assolutamente moderno in un mondo in cui, conformisticamente, la modernità appare come un insieme di riferimenti obbligati ed esclusivi. Anche se tale nostalgia è largamente immaginaria – riferendosi ad idee quali il Materno, l'Innocenza perduta, il mondo senza peccato, inizialmente identificati con l'ambiente arcaico friulano[1113] e posteriormente con il Terzo mondo - è ciò che perturba l'ideologia progressista – diventa vera e propria forza di resistenza, se non di rivoluzione:

> (…) la nostalgia, elemento di passaggio da una strategia politica (la lotta contro il passato in nome dell'avvenire) a un atteggiamento metafisico (il rifiuto di ciò che è in nome di ciò che non è più, di ciò che forse non è mai stato). [1114]

[1110] «In Pasolini era fortissima la tensione idealistica del maestro, modulo sublimato d'una pulsione omoerotica. Questa tensione nutriva anche un possibile concetto di letteratura: lo nutriva d'un certo qual volontarismo. Il poeta desiderava «il ritorno a una lingua più vicina al mondo» - tuttavia, il mondo non intendeva scoprirlo individualmente, ma in comunità, coralmente. A questo fine si profilò la scuola.» in E. Siciliano, *op. cit.*, pp. 86-87.

[1111] P.P. Pasolini, *Gennariello*, "Il Mondo", 6 marzo – 5 giugno 1975, ora in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1991, p. 201.

[1112] Cf. sottoparagrafo III.III.III, «Studi paolini di Agamben».

[1113] Nell'idea del Friuli si concentrano le immagini del mondo rurale e dei dialetti in estinzione, caratteristiche delle culture pre-borghesi o extra-occidentali.

[1114] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.171.

La nostalgia si costituisce, insomma, come un modo di rendere il presente intollerabile, resistendo alla storia e ai suoi imperativi. È per questo motivo che Pasolini sollecita nella sua opera la transtoria, appropriandosi dunque di ciò che la storia ha scartato ("vaso d'argilla") – e questo è particolarmente visibile nel suo cinema che, non a caso, è stato spesso denominato "cinema di poesia"[1115]. Definito nella sua concezione "impura" da Scarpetta[1116] come l'unione di tre arti pasoliniane – quella dell'inquadratura (trattare i volti come paesaggi e riappropriarsi nel codice del cinema dalla grande tradizione pittorica), quella del montaggio (progressione drammatica frenata da inquadrature "inutili all'azione" che perturbano la narratività convenzionale) e quella del trattamento del tempo (tempi lunghi sia per assaporare tutti segni convocati, sia per integrare nella percezione dell'azione momenti di pura contemplazione) – questo "cinema di poesia" resiste al tempo storico costituendosi in una diretta semiologia[1117], dato che il reale è sempre in posizione per significare. Per questo la sua unità base non è l'inquadratura, ma il referente reale della stessa inquadratura:

> (…) per Pasolini non c'è prima il reale (naturale, muto), e in seguito il linguaggio (cinematografico) che lo riflette, in modo naturalista o realista; ma nemmeno una coincidenza immediata fra il reale il cinema (…); si tratta piuttosto, per lui, di considerare che ciò che noi chiamiamo il «reale» è sempre già un linguaggio (verbale e non verbale, linguaggio del «corpo», delle «cose»), e che il cinema non ha senso se non essendo un linguaggio al secondo grado: non un metalinguaggio (il cinema è per natura iconico, ignora l'astrazione), ma una scrittura vera e propria, vale a dire: una semiologia concreta in atto.[1118]

Resiste, dunque, al tempo storico, poiché l'insistenza sul reale crea il contrario del "realismo": la realtà non è mai riconoscibile al di fuori dal simbolico, visto che il riferimento colto in tale realtà è difatti in sé stesso il riferimento a un sistema di significazione. A questo si riferisce Pasolini nella terza parte del suo *Empirismo eretico* (Milano, Garzanti, 1972, p. 234– 35) quando scrive del proprio «amore feticista per le cose del mondo» che gli «impedisce di considerarle naturali»: prelevare dal piano-sequenza ininterrotto della realtà un po' di vita (inquadratura spazio e tempo) per poi

[1115] E ricordiamo quanto esposto in IV.II.II «Assoluta fedeltà al pensiero di Paolo». Pasolini ha insistito, sia sulla sceneggiatura del *San Paolo*, sia nel *Vangelo*, che la poeticità del film consisteva nella trasposizione fedele della parola biblica sullo schermo.

[1116] «Ma soprattutto non c'è, nelle differenti attività di Pasolini (poesia, romanzo, cinema, saggi critici, giornalismo), da privilegiare un registro, isolare un codice dominante: quel che conta sono proprio le tensioni tra queste attività, la strategia di ambiguità che vi prende forma. Quando Pasolini, quindi, parla di «cinema di poesia», questo non ha nulla a che vedere con un «cinema da poeta» (…): per questa via indica semplicemente il passaggio dal cinema alla «scrittura» filmica; e il suo riferimento, allora, è Dante: ossia, una poesia che pratichi lo «stile indiretto libero», un'arte d'interpretazione e di auto-interpretazione permanenti, l'esatto contrario, per lui, della mitologia romantica del poeta.» in G. Scarpetta, *op. cit.*, p.173.

[1117] «Per Pasolini (in teoria come in pratica) non c'è un «codice» del cinema (c'è lingua cinematografica), ma un codice della realtà (dei paesaggi, degli oggetti, dei corpi, delle voci, delle parole) che il cinema decifra nel momento stesso in cui la mostra.» *Ibidem*, p.173.

[1118] *Ibidem*, p.174.

incatenarla come scrittura (montaggio), permettendo che i segni del reale siano immediatamente leggibili.

In tale fuoriuscita pasoliniana dalla realtà storica, sarà di grande validità l'aiuto concreto che prende dalla figura di Paolo, all'interno al diffuso retaggio cristiano della sua ideologia. Infatti, mentre critica il "laicismo fanatico" (che nasconde nuove religioni, che si possono chiamare Storia, Progresso, Ragione, ancora più intolleranti di quella che vogliono superare) Pasolini si attacca a valori etici[1119] e culturali[1120] cristiani:

> Se Pasolini riconosce a questo attaccamento il suo valore storico (è il prodotto di una situazione, di una cultura, è «ereditato»), ciò non gli impedisce in nessun caso di essere autenticamente (e, precisa, «liberamente») vissuto, fino all'estremo del pensiero e del corpo, fino allo «scandalo», fino alla «follia» paoliniana. [1121]

Se critica la Controriforma, rivendica il Barocco e soprattutto vede nello spirito paolino una notevole «capacità di opporsi al "mondo così com'è"», ossia il mondo del consumo e del livellamento – che Pasolini chiama neofascismo: laico, dissacratore e profanatore, contro il quale, come abbiamo visto precedentemente[1122], la Chiesa potrebbe riprendere la sua primitiva forza di resistenza (quella incarnata da Paolo di Tarso). Ovviamente al poeta più che il tema propriamente religioso, quello che interessa è riscattare la follia, la santità, la resistenza all'egemonia culturale del progressismo laico[1123]:

> Pasolini arriva sino a raccomandare ad essa (Chiesa), per questo, di ritrovare proprio «un furore paolino». Da qui l'importanza di quella sceneggiatura su san Paolo che Pasolini (e non è un caso) non troverà mai l'occasione di girare (…): è confrontando il messaggio intatto di san Paolo al mondo moderno (al mondo della barbarie contemporanea, degli stereotipi trionfanti, della norma generalizzata) che la forza di scandalo e di scotimento di un tale messaggio è resuscitata: la sua capacità di opporsi al «mondo così com'è» (san Paolo, citato da Pasolini: «Non conformatevi al secolo presente»), di rinviare alla loro esasperata insignificanza i sedicenti spiriti liberi (quegli intellettuali progressisti romani, per esempio, così come li descrive Pasolini nella sua sceneggiatura, «patetici, razionali, quotidiani», con la loro espressione sempre vissuta, il loro irreducibile conformismo) – loro che rimproverano al discorso di Paolo il suo anacronismo, mentre per Pasolini è proprio questo anacronismo che

[1119] «Ritengo valido l'insegnamento del Vangelo: 1) Come paradigma di rigore assoluto, di esigenza che non accetta nessun compromesso senza mai farsi moralistica; 2) Come modello di pensiero insieme assolutamente coerente e assolutamente libero. 3) Come esempio di predicazione di un amore non sentimentale (né paternalistico né…"fraternalistico")» in P.P. Pasolini, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 279.
[1120] «Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono mio patrimonio, nel contenuto e nello stile.» *Ibidem*, p. 140.
[1121] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.175.
[1122] Cf. sottoparagrafo IV.III.I «Prete e santo».
[1123] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.177.

> produce un effetto di turbamento e di verità. «Più la risposta è santa», scrive a proposito di san Paolo, «più essa sconvolge, contraddice e modifica la realtà attuale».[1124]

Nella sceneggiatura del *San Paolo*, Pasolini può comprovare l'efficacia dell'attualizzazione del messaggio paolino e può farlo raggiungendo esteticamente un apice – la poeticità del conflitto tra un valore a-storico e la realtà storica si concretizza nel dialogo tra le domande «di uomini moderni, specifiche, circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni» e le risposte del santo[1125]:

> Nella confusione di voci giustapposte, il loro conflitto rende possibile la trasformazione del loro senso; la loro reciproca violenza consente la restituzione alla parola evangelica, attualizzata, della sua sacralità originaria. Infatti, solo nel momento in cui la parola monologica di Paolo si scontra con la nostra parola dialogica, cresciuta sull'esperienza storica di millenni, solo allora l'evento-Cristo, che Pasolini interpreta come mito fondamentale della civiltà occidentale, come "rivelazione di un senso preesistente in originaria pienezza e purezza", viene recuperato nell'oggi in tutta la sua originaria forza innovativa. È secondo questa logica di conflitto che si deve intendere *la poeticità* del *San Paolo*: per Pasolini la poesia, in versi e in prosa, nasce dall'invenzione di forme e temi organizzati ossimoricamente. È dunque nella vocazione dialogica della poesia che, secondo l'autore, il testo originario riformula la sua prima domanda provocando in ogni tempo risposte diverse, sempre attuali, che divengono a loro volta garanzia della persistenza storica delle potenzialità dell'origine.[1126]

Concludiamo ritornando a Pasolini e al suo essere al di fuori del tempo storico (caratteristica senz'altro paolina, e che nel caso presente riguarda il suo pensiero estetico). In questo ambito, tale spirito contro-corrente si erge come una scelta importantissima, perché essa anticipa largamente una critica all'avanguardia[1127] - nel momento in cui questa raggiunge il suo culmine (l'articolo "La fine dell'avanguardia" è pubblicato su *Nuovi Argomenti*, nel numero di luglio-dicembre del 1966): riassumendo «lunghezza d'onda storico-culturale» pre-borghese (come la chiama Scarpetta), rivalutando la forza di scandalo del cristianesimo nel mondo desacralizzato, trattando il linguaggio

[1124] «È nell'arte stessa di Pasolini che si ritrova questa lunghezza d'onda cristiana, nel suo modo di rovesciare l'immagine convenzionale del Cristo (*Il Vangelo secondo Matteo*), di restituirgli una violenza dimenticata dalla tradizione, un'immagine «popolare», scandalosa, se possibile anti-sulpiciana; o ancora nella parabola equivoca del suo *Teorema*, quello strano racconto in cui si mischiano indissolubilmente i due registri della grazia e dell'oscenità (come se la grazia fosse un effetto dell'oscenità, e l'oscenità un effetto della grazia; come se fosse necessaria la congiunzione di questo doppio eccesso, verso il cielo e verso l'inferno, per strappare il mondo al conformismo, alla norma, all'alienazione).» *Ibidem*, p.176.

[1125] Cf. sottoparagrafo IV.II.VI «4ª trasposizione: le domande».

[1126] F. Parmeggiani, *art. cit.* (corsivo mio).

[1127] Nella sua critica dell'avanguardia, Pasolini elenca l'incapacità di cogliere la specifica situazione linguistica italiana (risultato di un groviglio complesso, storicamente e sociologicamente sovradeterminato), il terrore nei confronti della realtà (ostinazione e anacronismo del partito preso per l'astratto), la morte dell'autore e la mitologica fiducia nell'avvenire, che costituisce un paradossale anacronismo dell'avanguardia. Cf. G. Scarpetta, *op. cit.*, pp. 166 ss.

dei corpi, Pasolini impone la sua singolarità irreducibile in un ambito storico-artistico che valorizzava una «visione del mondo omogeneo, semplice, manicheo borghese (o neo-zdanoviano)» [1128].

[1128] Ci sono naturalmente nella vita di Pasolini molti altri aspetti che attestano questo suo desiderio fondamentale di vivere a-storicamente la propria vita; uno di questi ha a che fare col suo travagliato rapporto col Pci. Di questo ne parla pure Scarpetta: «Forse, in fondo, la questione della «fuoruscita dal comunismo» è proprio *la* grande questione culturale e intellettuale del XX secolo (…) Pasolini l'avrà vissuta nella tensione, nella lacerazione, si potrebbe quasi dire, di tutto il suo corpo. A partire da qui, importa distinguere in lui ciò che ancora lo collega a una posizione datata (…) e ciò che, per contro, ne fa un precursore, un contemporaneo: l'insistenza posta sull'individuo; la volontà di fondare una resistenza sui valori transtorici; il rifiuto di ogni compromesso allorché è in gioco la libertà; e, soprattutto: l'alleanza mantenuta fino al limite del pessimismo e della ribellione; la maniera in cui, per lui, alla fine, lo «humour» (con tutto quello che implica d'assenza di illusioni) aveva «preso il posto della speranza». *Ibidem*, p.183.

IV.IV Altri percorsi paolini nell'opera di Pasolini

È costante e variegata la presenza del pensiero paolino e della figura dell'apostolo dei Gentili nell'opera di Pier Paolo Pasolini. Siamo partiti dall'analisi dell'elemento più evidente di tale intercomunicazione – la sceneggiatura del *San Paolo* – e ora faremo brevemente un riferimento a quattro momenti dell'opera del poeta, del regista e del cronista giornalistico in cui essa si rivela particolarmente interessante, per quanto riguarda i nostri propositi di individuare la forza dello scandalo e dell'inversione dei valori mondani paolini nell'opera di Pasolini. La mappatura che ora si presenta non ha, dunque, la minima pretensa di essere esaustiva. Per una visione assai completa di tale panoramica, rimandiamo all'interessante selezione di riferimenti – espliciti e impliciti – che ne ha fatto Tommaso Subini e che è stata pubblicata nella raccolta di saggi di filologia e tradizione classica *Il monte dilettoso*, nel 2004:[1129]

> Il suo insegnamento, proprio per l'apparente carattere anacronistico, fa riapparire con l'indiscutibile santità di Paolo un integralismo sconcertante che infastidisce, scandalizza e inquieta le "ireniche" categorie intellettuali che il mondo dell'omologazione culturale produce e divulga. [1130]

Le parole di Conti Calabresi, servono da introduzione a questo nuovo capitolo, a cui aggiungiamo due brevissime segnalazioni che permettono di illustrare quanto la presenza di Paolo sia una costante nell'operato pasoliniano. Nel propedeutico dramma *Il Cappellano*, del 1947 – che, dopo svariati rifacimenti, è stato registrato nel 1965 col titolo di *Storia interiore* – compare un prete omosessuale di nome Paolo, personaggio che nel successivo *Romàns* (1948-1949) ritroveremo leggendo alcuni frammenti della *Lettera ai Filippesi*, per attenuare i propri sensi di colpa. Nel finale (e incompleto) romanzo *Petrolio*, è invece recuperato il discorso sulle virtù teologali e il motivo del rapimento al Terzo Cielo (2 Cor 12, 2), per giustificare la scelta del protagonista di raggiungere il potere attraverso una santità paolina, di un "peggiore" che diventa "migliore". Paolo è sempre presente, dunque, e così anche nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*.

IV.IV.I *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*

La raccolta poetica *L'usignolo della Chiesa Cattolica* viene pubblicata per la prima volta nel 1958 dalla casa editrice milanese Longanesi, all'interno della "Collezione di poesie" diretta dal cugino

[1129] T. Subini, *La caduta* cit.
[1130] G. Conti Calabresi, *op. cit.*, p.46.

di Pier Paolo Pasolini, Nico Naldini (n. 1929). Le sette sezioni interne[1131], che rispettano l'ordine cronologico, contengono 41 testi scritti tra il 1943 e il 1949 – dunque, il periodo in cui, abitando a Casarsa della Delizia, aveva fatto anche le sue prime esperienze letterarie in friulano. Ne scrive Enzo Siciliano:

> *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* seleziona e raccoglie intera la giovinezza poetica di Pasolini: ne rappresenta il segreto rustico, l'estenuazione dionisiaca. Ma non è un libro di giovinezza. (…)
> La fede cristiana è qui un punto di pura disponibilità: cerca la verità nel corpo, e soffre l'imposizione dottrinale. Cristianità coincide con natura – e natura si esprime in sensualità. Il peccato è anche un bene, una figura che riscatta il dolore; forse, persino!, è espressione di libertà." [1132]

Come nota Siciliano, l'autobiografismo dell'opera è evidente nel contrasto tra il mondo religioso arcaico contadino del Friuli e le pulsioni erotiche dell'autore, che a volte tende a sublimare o reprimere, finché non riconduce i suoi istinti religiosi alla «scoperta di Marx» e della sua visione politico-sociale del mondo:

> Per ora, lo scandalo è solo la proposta, certo consapevole, antinovecentesca, di «un'orgia di psicologia messa in versi: uno scandalo che cada all'interno dell'istituto letterario. D'altra parte, altrettanto scandalosa, per quell'istituto, è la medesima «scoperta di Marx», l'approdo al porto della ragione, «stupendo dono». (…)
> Così facendo, avrebbe "scoperto", accanto alla "ragione", la forza dirompente della mitezza cristiana: avrebbe imparato ad assaporare la dolce astenia dei santi che abbracciano volontariamente il ridicolo. E a questo avrebbe imposto la correzione dell'ideologia, la passione della sinistra politica, che era stata già una passione rimbaudiana.
> «Rimbaud senza genio», «povero e dandy», Pasolini è già pronto al gran salto di *Le Ceneri di Gramsci* – pronto alla poesia di un diverso «scandalo», Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere (…)"[1133]

Tra le quattro poesie della quarta sezione – dal titolo «Paolo e Baruch» - composte tra il 1948 e il 1949 (sintomaticamente il periodo in cui lavora alla narrativa *Romàns*) spicca la poesia «Lettera ai Corinti»:

> I (Imperocché la parola della croce è stoltezza per quei che si perdono.)
> Era la croce consumata
> dai secoli nel petto giovane.
> E ne rideva, crocefisso
> alla sua stoltezza fortunata.

[1131] I sezione, «L'usignolo della Chiesa Cattolica» del 1943 con 10 poesie; II, «Il pianto della rosa», 16 poesie del 1946 suddivise in due parti, «La verginità» e «Il non credo»; III, «Lingua», 5 poesie dell'anno successivo; IV, «Paolo e Baruch» quattro poesie del biennio 1948-49, ci cui ci occuperemo; V, «L'Italia», poemetto del 1949 in 5 capitoli; VI, «Tragiques», 4 componimenti dello stesso biennio 1948-49; infine VII, «La scoperta di Marx», poemetto del 1949.
[1132] E. Siciliano, *op. cit.*, p.169.
[1133] *Ibidem*, pp. 174-175.

II (... sta scritto: sperderò la saggezza dei savi, e rigetterò la prudenza dei prudenti.)
Era una gioventù felice
a dispetto del Sesso e Dio;
quando fui sul punto di perdermi
ecco la prudenza traditrice.

Sanguinante nel disuso
come un vestito di ragazzo
giace la saggezza del pazzo
sul petto di nuovo deluso.

III (Dov'è il savio? dov'è lo scriba? dove l'indagatore di questo secolo?)
E la gioventù insanguinata
dal sesso puro come il sole
guarda con dolente stupore
la sua rosa consumata...

IV (Perocché la stoltezza di Dio è più saggia degli uomini...)
Fui escluso dalla stoltezza.
Il fiore ha cantato e ormai non sa
più tacere: canta, T'offende...
(Al Tuo sguardo l'anima è avvezza.)

V (Chi si gloria si glorii nel Signore.)
Ed ecco la parola viva!
L'aspettavo. Chiudo il freddo
testo da dove è esplosa,
torno alla mia deriva.

Il riferimento biblico è evidente fin dal titolo e, in particolare, le citazioni introduttive a ognuna delle cinque parti del componimento, si riferiscono alla versione popolare italiana di Monsignore Antonio Marini[1134] di alcuni versetti del capitolo iniziale della *Prima lettera di San Paolo ai Corinti*[1135]. In questo passaggio dell'epistola, dopo aver indicato come uno dei principali motivi della divisione nella chiesa di Corinto l'ambiente idolatrico e immorale della città, l'apostolo evidenzia che quella comunità aveva del messaggio cristiano una percezione sbagliata, dato che la cultura pagana aveva forgiato della saggezza una comprensione rovesciata. A contatto con la filosofia greca, i nuovi cristiani erano tentati di ridurre il cristianesimo a un pensiero ordinato e logico; invece Paolo dichiara che al centro della fede cristiana c'è un segno scandaloso perché provocatorio per la ragione umana:

[1134] *La sacra Bibbia secondo la volgata tradotta in lingua italiana da Monsignore Antonio Marini*, Firenze, Passigli, 1844 con moltissime riedizioni.
[1135] «Imperocché la parola della croce è stoltezza per quei, che si perdono: per quelli poi, che sono salvati, cioè per noi, ella è la virtù di Dio» (1 Cor 1,18); «Imperocché sta scritto: sperderò la saggezza dei savi, e rigetterò la prudenza dei prudenti» (1 Cor 1,19); «Dov'è il savio? Dov'è lo scriba? Dove l'indagatore di questo secolo? Non ha egli Dio infatuata la sapienza di questo mondo?» (1 Cor 1,20); «Perocché la stoltezza di Dio è più saggia degli uomini; e la debolezza di Dio è più robusta degli uomini» (1 Cor 1,125); «Onde conforme sta scritto: chi si gloria si glorii nel Signore» (1 Cor 1,30).

il Cristo crocifisso, che rifiutato dalla sapienza greca e dalla religione giudaica, diventa rivelazione della potenza salvifica di Dio per quelli che credono.

Alla ricerca dei motivi della scelta di questi versetti paolini da parte di Pasolini si è messo Tomaso Subini, facendo un'interessante riflessione sui puntini sospensivi presenti nella citazione all'inizio della seconda parte del componimento e mettendo tale precisa scelta estetica in collegamento con i «tagli mirati» che, anni più tardi, il poeta farà nel suo *Vangelo*:

> Tra la prima e la seconda citazione si perde mezzo versetto del testo originario. Siamo di fronte a un chiaro precedente di quella riscrittura del testo biblico operante per tagli mirati (e sempre dichiarati, quasi che l'autentico senso del discorso stia nell'assenza, più che nella presenza), che Pasolini utilizzerà abbondantemente anche ne *Il Vangelo*. Ecco come si sarebbe presentata la citazione nella sua interessa: «La parola della croce infatti è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio. Sta scritto infatti: 'Distruggerò la sapienza dei sapienti / e annullerò l'intelligenza degli intelligenti?» (1 Cor 1, 18-19). (…) Tuttavia, eclissando dalla citazione la seconda metà del versetto 18 (che, indissolubilmente legata alla prima in Paolo, chiudeva l'antitesi: «Ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio»), e facendo arbitrariamente terminare la prima parte con un punto, Pasolini vuole dar conto di come si riconosca escluso da coloro che si salvano, collocandosi inequivocabilmente tra quelli che si perdono.[1136]

Più evidente è l' «ambiguo gioco di contrappunto fra testo sacro e parallelo sviluppo di una tematica erotica privata», come contrassegna Guido Santato[1137]. Di tale gioco si avvale Pasolini come base della struttura antitetica del discorso di Paolo[1138] citato in epigrafe, per costruire una sorta di contrapposizione dentro alle contrapposizioni paoline: il poeta può tornare alla propria «deriva», chiudendo «il freddo testo» dove però esplode «la parola viva», soltanto dopo aver confrontato la «stoltezza fortunata» della «gioventù felice / a dispetto del Sesso e Dio» con la propria condizione di «escluso dalla stoltezza».

Alla stessa sezione «Paolo e Baruch» appartiene «La crocefissione», componimento che porta di nuovo in epigrafe una citazione del primo capitolo della Prima lettera ai Corinzi:

> «Ma noi predichiamo Cristo crocifisso:
> scandalo pe' Giudei, stoltezza pe' Gentili.»
> Paolo, *Lettera ai Corinti*

Tutte le piaghe sono al sole

[1136] T. Subini, *La caduta* cit., pp. 224-225.
[1137] G. Santato, *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, Vicenza, N. Pozza, 1980, p.132.
[1138] «Tutto il discorso di Paolo sul tema della croce si regge fondamentalmente sulla medesima opposizione, espressa secondo modalità sempre differenti: stoltezza / potenza, sapienza del mondo / sapienza di Dio, debolezza / forza, sapienza degli uomini / potenza di Dio. Fu con ogni probabilità proprio questo parlare per decise antitesi, oltre che naturalmente l'antitesi di vita rappresentata dalla brusca conversione, ciò che, più di ogni altra cosa del «personaggio Paolo», accese la fantasia del poeta: non diversamente infatti Pasolini si esprime e si esprimerà, da parte sua.» in T. Subini, *La caduta* cit., pp. 224-225.

ed Egli muore sotto gli occhi
di tutti: perfino la madre
sotto il petto, il ventre, i ginocchi,
guarda il Suo corpo patire.
L'alba e il vespro Gli fanno luce
sulle braccia aperte e l'Aprile
intenerisce il Suo esibire
la morte a sguardi che Lo bruciano.

Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?
Oh scossa del cuore al nudo
corpo del giovinetto... atroce
offesa al suo pudore crudo...
Il sole e gli sguardi! La voce
estrema chiese a Dio perdono
con un singhiozzo di vergogna
rossa nel cielo senza suono,
tra pupille fresche e annoiate
di Lui: morte, sesso e gogna.

Bisogna esporsi (questo insegna
il povero Cristo inchiodato?),
la chiarezza del cuore è degna
di ogni scherno, di ogni peccato
di ogni più nuda passione...
(questo vuol dire il Crocifisso?
sacrificare ogni giorno il dono
rinunciare ogni giorno al perdono
sporgersi ingenui sull'abisso).

Noi staremo offerti sulla croce,
alla gogna, tra le pupille
limpide di gioia feroce,
scoprendo all'ironia le stille
del sangue dal petto ai ginocchi,
miti, ridicoli, tremando
d'intelletto e passione nel gioco
del cuore arso dal suo fuoco,
per testimoniare lo scandalo.

«Bisogna esporsi (…) per testimoniare lo scandalo» - ecco di nuovo quanto presentato prima[1139] sull'*exomologhesis* presente in Paolo («Mi vanterò quindi ben volentieri delle mie debolezze» Cor 12, 9) e nella «dizione totale» di sé, individuata da Bazzocchi nell'atteggiamento di Pasolini - «dimostrarsi immorale rafforza la propria moralità, o meglio la propria posizione di moralità: se dico a tutti quello che normalmente si tiene segreto, dimostro che non ho segreti, che ho il coraggio della verità.»[1140]. Atto in cui Guido Santato identifica un vero e proprio «programma morale»:

[1139] Cf. sottoparagrafo IV.III.II «Il doppio di Pasolini».
[1140] M.A. Bazzocchi, *op. cit.,* p. 162.

> È una crocefissione che Pasolini modella interamente a propria immagine, come allegoria della sua condizione privata e, ancor più, della condizione pubblica che egli proclama per sé: il ruolo di vittima predestinata e testimone ad oltranza, fino al martirio, corrisponde ad un programma morale. [1141]

Nella «scossa del cuore al nudo / corpo del giovinetto... atroce / offesa al suo pudore crudo...» c'è anche a livello embrionale quella attenzione alla percezione puramente fisica che vedrà emergere il corpo come uno degli elementi centrali dell'estetica pasoliniana - e nel suo linguaggio un rimando all'intero sfondo culturale e storico[1142]. Il tema centrale, però, come scrive Subini, sarà da individuare nello scandalo della sessualità di Pasolini confrontato con lo scandalo della croce, in una fase in cui essa era ancora, essenzialmente, scandalo per se stesso[1143]:

> Equivalenza (tra sé e il crocefisso) in grado di rispecchiare in pieno il tormentato rapporto del giovane poeta con la propria «scandalosa» omosessualità: «La libidine è una croce», scriverà nel 1950 a Silvana Mauri. Da qui, forse, l'idea di fare del termine «scandalo» il fondamento di tanto suo operare.
> La croce, per i Giudei che si aspettavano un Dio forte, è un ostacolo insormontabile; Pasolini (che non pensa ad altra croce che alla sua) vi legge la propria condizione di rifiutato. Quando la società contemporanea perseguiterà le sue debolezze (sessuali in primis), Pasolini si rivolgerà ad essa con gli stessi termini che furono prima del Battista e poi del Cristo nelle loro invettive contro gli scandalizzati giudei: il crocefisso, tramite Paolo, diverrà metafora per giustificare le proprie debolezze. [1144]

IV.IV.II *Trasumanar e organizzar*

Trasumanar e organizzar è l'ultima raccolta di versi di Pasolini, pubblicata a Milano per i tipi della Garzanti nel febbraio del 1971, riunisce, divise in tre parti - «Libro primo», «Appendice» e

[1141] G. Santato, *op. cit.*, p.132.
[1142] A tale si riferisce Scarpetta quando scrive: «L'orizzonte di Pasolini è questa «semiologia della realtà» (…) consiste nel partire da una «piccola sensazione», per risalire attraverso il filo ingarbugliato delle connotazioni, delle ramificazioni, fino alla verità d'insieme, invisibile senza ciò, della quale è sintomo, la manifestazione direttamente percepibile. (…) attitudine a condensare nella percezione immediata un intero sistema di decifrazione (…)» in G. Scarpetta, *op. cit.*, pp. 186-187.
[1143] Il componimento antecede di vent'anni le dichiarazioni a Jean Duflot: «Non è tanto l'omosessuale che essi hanno sempre condannato quanto lo scrittore sul quale l'omosessualità non ha avuto presa come mezzo di pressione, di ricatto a rientrare nei ranghi». In effetti, come nota Scarpetta nel suo *L'Impuro* (Milano, SugarCo Edizioni, 1990, pp. 179 ss.) la sessualità servirà negli anni a Pasolini per uscire dai ranghi, non per definire appartenenze e sarà comunque sempre qualcosa di strettamente personale (unicità e complessità di ogni desiderio), irriducibile a qualunque classificazione poveramente binaria (omo/etero), fondata esclusivamente sulla scelta dell'oggetto. Più interessante della dichiarazione della propria «omofilia» sarà la sua dimostrazione dell'omosessualità laddove essa non si dice, come nella scena del girotondo felice degli uomini nel Campo Santo di Pisa in *Medea*, mentre la Madre arcaica è messa al di fuori delle mura della città: l'omosessualità potrebbe essere effettivamente il principio e la verità dell'intero legame sociale.
[1144] T. Subini, *La caduta* cit., pp. 226-227.

«Libro secondo»[1145] - poco più di una sessantina di componimenti scritti tra il 1965 e il 1970, contenendo alcune poesie precedentemente apparse sulla rivista *Nuovi Argomenti*. Al titolo stesso della raccolta e il suo significato collegato alla dualità paolina si è già accenato[1146], così come crediamo essere stato caratterizzato a sufficienza il momento storico e personale vissuto da Pasolini durante la sua lavorazione, che corrisponde in parte a quello della sceneggiatura del *San Paolo*.

Anche se qui la poesia arriva a un'estremizzazione senza precedenti, soprattutto nell'esibizione di una non curanza delle strutture stilistiche, in contrasto con la sua opera anteriore, in nome di «ragioni pratiche»[1147] - la sua idiosincratica funzione orale e immediata è riscontrabile invece nella sua produzione più antica, cambiando naturalmente i riferimenti dell'attualità[1148], che diventano Alekos Panagulis, i presidenti degli Stati Uniti, o *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante. La scelta polemica dello stile è coerente, dunque, con la tematica che affronta, in linea, del resto, con i testi che Pasolini pubblicava in quegli anni sulla stampa[1149].

Nonostante il tono provocatorio di forma e contenuto, «tanto scarsa ed elusiva fu l'attenzione della critica»[1150] che Pasolini decise di auto-recensirsi, mettendo in evidenza il rapporto tra realtà e verità – che interessa tutta la sua opera – come ha sottolineato Marco Antonio Bazzocchi[1151]:

> Parlando genericamente (e dando fiducia al lettore) si potrebbe quindi dire che Pasolini ama la realtà: ma, parlando sempre genericamente, si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama - di un amore altrettanto completo e profondo - la verità: perché forse, come egli dice, «l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero». Potremmo allora concludere affermando che questo rifiuto a conoscere, a cercare, a volere la verità, una qualsiasi verità (non relativa, ché, per verità parziali, Pasolini continuamente e

[1145] «Lo devo ammettere: i veri lettori di questo libro sono coloro che gli possono conferire una certa oggettività attraverso un interesse professionale. Ciò, è vero, accade in Italia per tutti i libri di poesia: ma per questo, credo, in modo particolare, perché almeno per la prima metà esso è costituito da "documenti", o privati (a testimoniare una vita) o letterari (a testimoniare una evoluzione linguistica e intellettuale). (…) So bene poi che sono molto pochi i lettori che leggono interamente, dal principio alla fine, un libro di poesie: perciò indicherei, a chi avesse una scusabile fretta, le sezioni "Trasumanar e organizzar", "Charta (sporca)", "Poemi zoppicanti" e "Manifestar", come le più interessanti. So anche che ci sono dei lettori che, di un libro di poesie, ne leggono solo una: in tal caso consiglierei "La poesia della tradizione".» in P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 2007, p. 219.

[1146] Cf. sottoparagrafo IV.III.I «Prete e santo».

[1147] «Comunicato all'Ansa (Scelta stilistica)» in P.P. Pasolini, *Trasumanar* cit., p. 74: «Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza / di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo. / Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero. / Naturalmente per ragioni pratiche.»

[1148] «Tuttavia, per quanto privo di illusioni, continuo sempre a credere nell'esistenza almeno ideale di un lettore ingenuo, disposto a prendere come fatti obbiettivi e di consumo non ignobile, anche le cose più intime, stravaganti e personali. Così, è a questo lettore che voglio specialmente dire che non dipende da me se *Trasumanar e organizzar* può già apparire, nell'aprile del 1971, leggermente anacronistico: le involuzioni sociali sono sempre traumatiche e perciò rapide.» *Ibidem*, p. 219.

[1149] «La novità era essenzialmente una novità stilistica. Il «fine pratico» della poesia, Pasolini lo raggiungeva adesso attraverso una prosa fortemente contenutistica. Lo scrivere sul giornale sembrava attività trascurabile, ma non lo era. Il bisogno di cambiare pelle, di avventurarsi su un nuovo terreno di rapporti, dava motivo espressivo a quella riuscita. Ma essa si radicava più in profondità – nell'asprezza del rifiuto, dell'abiura dal mondo circostante, che coinvolse Pasolini in quegli anni.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p.424.

[1150] *Ibidem*, p.401.

[1151] «La volontà di sperimentazione di Pasolini punta diretta a un «eccesso di evidenza», ma sempre secondo modi che accerchiano e quasi tentano di espugnare le regole della rappresentazione.» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 149.

> donchisciottescamente si batte), questo terrore edipico di venire a sapere, di ammettere, è ciò che determina la strana e infelice fortuna di questo libro, e probabilmente di tutta l'opera di Pasolini?[1152]

Rivolgeremo ora la nostra attenzione a due componimenti della prima sezione del libro: «L'enigma di Pio XII» e «Trasumanar e organizzar». Il componimento che porta il nome di Papa Pacelli s'ispira direttamente al passo paolino conosciuto come "inno alla carità", nella Prima lettera ai Corinti: *Nunì dè ménei pìstis, elpìs, agàpe, ta tria tàuta: méizon dè touton e agàpe*, «Ora dunque queste tre cose durano: fede, speranza, carità; ma la più grande di esse è la carità» (1 Cor 13,13). Si presenta come un lungo monologo di Pio XII, che nel 1944 si era schierato contro gli ebrei a favore dei contadini hitleriani:

> In uno di quei suoi cursus impreveduti, e vertiginosi
> - così deformato nella mia coscienza di Papa
>
> Deformo Paolo, certo, nella mia coscienza di papa, umanista,
> e non ne ho coscienza, perché due nature
> come quella feudale e quella borghese, fondendosi…
>
> Breve, Paolo è nella mia coscienza UN PRETE (come me).
> Possiamo procedere, detto questo, nel monologo di questo 1944:
> «Nunì dè ménei pìstis, elpìs, agàpe,
> ta tria tàuta: méizon dè touton e agàpe».
> A chi Paolo Prete (quanto alla sua santità,
> sia reso grazie al Signore dei Ricchi e dei Poveri)
> …….,?
>
> (…)
>
> Potrei parlare di UNO che è stato rapito al Terzo Cielo:
> invece parlo di un uomo debole: fondatore di Chiese.[1153]

Interessante notare che negli anni in cui in Pasolini «divampava una teologica rabbia, un teologico bisogno di cangiamento»[1154], la parola chiave sembra essere proprio "carità"[1155] - ripetuta ventisette volte nel testo, sia in italiano che in greco.

> Pasolini sembra infatti pensare a una ecclesia che attraverso la carità non solo possa riscoprire l'originario spirito di amore fraterno, ma anche quel particolare sentimento del sacro che solo potrebbe portarla a ripristinare (o più probabilmente a generare) costumi e consuetudini capaci

[1152] P.P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini* cit..
[1153] Data la lunghezza del componimento, abbiamo optato per citare soltanto le prime e l'ultima strofe. La poesia in versione integrale può essere letta in P.P. Pasolini, *Trasumanar* cit., pp. 15-23.
[1154] «Pier Paolo viveva intensamente le proprie abiure: e «abiura» è la parola che negli scritti polemici di quell'anno estremo ricorre con frequenza impressionante. In lui divampava una teologica rabbia, un teologico bisogno di cangiamento.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p.429.
[1155] A titolo di esempio si ricordi tra gli *Scritti corsari* «Vuoto di carità, vuoto di cultura: un linguaggio senza origini», un testo del marzo 1974.

> di sottrarla e di renderla tenace avversaria del nuovo universo capitalistico; la nuova prassi di vita (rituale o meno) che sia in grado di mantenere desto il rapporto sacro e mistico con la natura e con le cose non implica però di fatto la fondazione ex novo di un credo religioso basato su nuovi principi.[1156]

La poesia è da collocare in rapporto immediato con quanto Pasolini aveva pubblicato qualche tempo prima nella sua rubrica "Il caos" sul settimanale *Tempo*, il 28 settembre 1968, sotto il titolo «Le critiche del Papa»[1157] - di cui riprende concetti e personaggi, trasmutando Pio XII in Paolo VI :

> Io credo che dovremo prepararci, nel prossimo futuro, a pensare anche a un possibile stato di scisma per la Chiesa Cattolica, e averlo presente nella nostra coscienza. Un Papa non può, senza conseguenze, affermare che una democrazia come quella italiana è "formale" e che bisogna lottare, sia pure legalmente (ma lo è possibile, sempre?), perché si trasformi in una democrazia reale. Di fronte ad affermazioni del genere si muovono i carri armati. (…)
> Che formulazione, non strettamente politica o teologica, dare dunque allo scisma, come guerra civile nella Chiesa? Ricorrerò a San Paolo. Nella Prima Lettera ai Corinti, si legge questa stupenda frase (non tutto in Paolo è stupendo, spesso parla in lui il prete, il fariseo): "Restano fede, speranza e carità, queste tre cose: di tutte la migliore è la carità". La carità - questa "cosa" misteriosa e trascurata - al contrario della fede e della speranza, tanto chiare e d'uso tanto comune, è indispensabile alla fede e alla speranza stesse. Infatti la carità è pensabile anche di per sé: la fede e la speranza sono impensabili senza la carità: e non solo impensabili, ma mostruose. Quelle del Nazismo (e quindi di un intero popolo) erano fede e speranza senza carità. Lo stesso si dica per la Chiesa clericale. Insomma il potere - qualunque potere - ha bisogno dell'alibi della fede e della speranza. Non ha affatto bisogno dell'alibi della carità. L'abitudine alla fede e alla speranza senza carità è un'abitudine difficile da perdere. Quanti cattolici, diventando comunisti, portano con sé la fede e la speranza, e trascurano senza neanche porsene il problema, la carità. É così che nasce il fascismo di sinistra.
> Lo scisma verrebbe dunque a dividere la Chiesa Cattolica in due tronconi: nel primo resterebbero solo la fede e la speranza, cioè le due informi e cieche forze del potere; nel secondo resterebbero la fede e la speranza con la carità. (Unico modo per accorgersi, per tornare al nostro caso, se una democrazia è formale o reale). Paolo VI è il Papa di questo scisma potenziale e rinviato: che rende fatalmente, chi lo vive, ambiguo.

Come si era visto già nell'«Enigma di Pio XII», entrano in scena i nazisti, i cattolici diventati comunisti, l'accusa al «comunismo aristocratico», cioè, al fascismo di sinistra. Il componimento poetico si chiude con l'allusione al rapimento al Terzo cielo, che sarà un tema paolino ripreso in varie altre poesie della raccolta, quali «Mirmicolalia» e «Il mondo salvato dai ragazzini». Ma a dominare l'argomentazione di Pasolini è la stessa citazione paolina, trasposta dal greco all'italiano, sulla carità. Come nota Silvia Giuliani:

[1156] S. Giuliani, *art. cit.*, p.122.

[1157] «In un giornale di Roma, che oggi è espressione del cattolicesimo pre-giovanneo (per usare un eufemismo) è apparso un misterioso articolo (il 15 settembre), che nessun altro giornale, che io sappia, almeno fino al momento in cui scrivo, ha più ripreso. Il titolo di questo articolo, su tre colonne, in prima pagina, era: "Critiche di Paolo VI allo Stato e ai partiti", il sottotitolo: "Il Papa scrive: la Costituzione può e deve essere riformata". (…) Poiché il Papa ha detto anche questo: che in Italia la democrazia è solo formale". Questa straordinaria affermazione, "in Italia la democrazia è solo formale", presupposto, come dice l'elegante articolista del giornale romano, di un sovvertimento legale dell'ordine della democrazia, è la proposizione-chiave dell'intera Lettera, stesa dal cardinal Cicognani e ispirata da Paolo VI (almeno quale appare dai brani anticipati dal giornale romano).» in P.P. Pasolini, *Il Caos*, Roma, Editori Riuniti, 1995, p.54.

> È possibile che nelle nuove comunità riformate a partire dalla carità si avverta progressivamente il bisogno di istituire e organizzare, ma sarà certo un altro tipo di organizzazione che possa finalmente unificare in una sintesi che non annulla i contrari, ma li mantiene uno accanto all'altro nella loro identità, il trasumanar e l'organizzar. È significativo a questo proposito il fatto che la compresenza e il compromesso tra l'ascetismo e l'organizzazione (sbilanciato in negativo verso l'"organizzar" di san Paolo) si ritrovi già nel 1971 nella poesia Trasumanar e organizzar da cui prende il titolo la raccolta: nel momento in cui Pasolini pensa di iscriversi al PCI e di unire il suo idealismo e la sua battaglia di idee poetico-giornalistica con la prassi di un partito "macchiato di retorica e volgarità", è consapevole della dissociazione "schizoide" cui va incontro, che non poteva non fargli pensare alla vita del Santo.[1158]

Dalla seconda sezione del libro, la poesia che dà il nome alla raccolta, «Trasumanar e organizzar», riprende la figura paolina in quella che – abbiamo visto – sarà la chiave di lettura della sceneggiatura che subirà svariati rifacimenti in questi anni: un Paolo santo e prete, un paolo doppio – che appare essere anche doppio dello stesso Pasolini:

> (…)
> Il loro sapere non corrisponde alla realtà, ma a questa realtà.
> Ed è un sapere misero e intero, meschino e forte.
> Esso non può che produrre istituzioni, misere e meschine
> che devono cercare interezza e forza**.** Iscrivermi al PCI
> significherebbe collaborare a questa ricerca, attraverso la rinuncia
> a un sapere, eroico e privilegiato, che cerca di corrispondere alla realtà
> e di difenderne le spietate esigenze.
> Cosa che potrei fare altrove, in altra sede.
> Eh, è naturale che avrei dovuto poi adattarmi a questa dissociazione.
> Ogni calcolo la implica; ogni patto, ogni degradazione:
> sarò diviso: tacitato e ufficiale, nell'agire, critico e solo
> nello scrivere poesie. Non è questa separazione
> che si è sempre voluta – forse giustamente?
> Non a caso ho sulla schiena la mano sacra e untuosa di San Paolo
> che mi spinge a questo passo.
> La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?
> Gli intellettuali urlanti avranno certo di che indignarsi
> (assistiti dall'ombra di Zdanov che non sanno nemmeno chi fu)
> dal mio trarre conclusioni dal colore dell'aria che si oscura
> su questi volti accesi nel mondo dell'azione
> come sull'altra faccia del cielo.
> Ma il nostro mondo è schizoide, cari amici, caro funzionario
> del PCI, a cui è rivolta questa lettera non formale. [1159]

Centoquarantanove versi di una «lettera non formale» («anche se l'ora» in cui è scritta «è quella di rito in cui i poeti non seri scrivono poesie»), che solo alla fine si scopre essere rivolta a un

[1158] S. Giuliani, *art. cit.*, p.122.
[1159] Anche in questo caso, data la lunghezza del componimento, abbiamo optato per citare soltanto la sua parte finale. La poesia in versione integrale può essere letta in P.P. Pasolini, *Trasumanar* cit., pp. 78-82.

«caro funzionario / del PCI». Un'epistola, dunque – che ha molto di paolino, oltre all'identificazione confessata nella parte finale del testo tra poeta e apostolo. Al contrario di quanto si verifica nei due modelli epistolari ereditati dalla letteratura classica ("lettere familiari" e "trattati", dove, pur mantenendo un linguaggio semplice, l'autore tratta temi teologici e filosofici o scientifici) e in sintonia con quello che verifichiamo nelle lettere di Paolo, Pasolini parte dalla descrizione di una situazione concreta e precisa – un «piccolo sciopero», «nella sala dell'Istituto Luce» dove, «stretta intorno a un tavolo senza microfoni» una folla di operai e operaie, estremisti giovani e meno giovani e alcuni deputati (tra i quali un democristiano e un comunista). Passa poi a esporre una specifica dottrina – nel caso concreto, il poeta legge «questa loro volontà (oh, non c'è dubbio, modestamente umana)» di mantenere il partito tale quale è, perché il sapere operaio «non corrisponde alla realtà, ma a questa realtà. / Ed è un sapere misero e intero, meschino e forte. / Esso non può che produrre istituzioni, misere e meschine / che devono cercare interezza e forza.». Infine, come nelle epistole paoline, mentre espone la sua idea, Pasolini non perde mai il contatto con la realtà di cui e a cui parla: quello che prima lo stupiva per la sua semplicità («Sembra incredibile – gli dico – che le cose semplici / ci mettano tanto tempo a rivelarsi per quello che sono») il fatto che «gli operai vogliono il PCI così com'esso in sostanza è» fa riemergere nel poeta l'evidenza del proprio amore per le istituzioni («Amo o non amo le istituzioni?») e il desiderio di concretizzare tale amore - «Se potesse iscrivermi al PCI, lo farei. E agirei di conseguenza, / con una lealtà, che può giungere anche a tacitare la coscienza». Ed è nella dichiarazione - da uomo maturo («oggi, a quasi quarantasette anni») - dell'istituzionalizzazione come strada possibile, probabile e valida di esprimere un ideale, che si dà la piena identificazione con l'apostolo: «Non a caso ho sulla schiena la mano sacra e untuosa di San Paolo / che mi spinge a questo passo. / La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?». Nelle parole di Francesca Parmeggiani:

> Ciò che questo stralcio di poesia rivela è, ancora una volta, l'insoluta tensione tra il desiderio di vivere nella Storia (…) e l'angoscia del farsi contaminare da essa, dell'accettarne i compromessi, sì da dover fuggire in un tempo che la trascenda, ovvero nel mito o nell'utopia, in quella che Pasolini definisce, con paradosso, la "fluidità storica del futuro:" al futuro, "prevedibile" e dunque positivo nella sua indeterminatezza aperta ad ogni soluzione, egli giustappone l'imprevedibilità, accolta senza speranza, della Storia. Ma anche il desiderio di uscire dal tempo per recuperare le potenzialità di un momento originario, che esige di essere tradotto e comunicato in parole umane, si scontra con la realtà di un sistema ideologico-linguistico che per Pasolini diviene progressivamente immodificabile e insuperabile, e che vanifica ogni risoluzione esistenziale. [1160]

[1160] F. Parmeggiani, *art. cit*.

IV.IV.III *Teorema*

> L'invenzione poetico-filmica pasoliniana sembra infatti riproporre anche nel *San Paolo* un "teorema" che, come nell'omonimo e precedente film, prospetta, anche se al condizionale o *per absurdum*, un'ipotesi da dimostrare: se il sacro tornasse a risuonare nel mondo sconvolgerebbe l'ordine "lineare" e profano affermatosi mediante l'ideologia borghese e potrebbe finalmente far vedere come la vita dell'uomo sia alienata e inautentica.[1161]

In *Pasolini e il Sacro*, Giuseppe Conti Calabresi propone un valido parallelo tra la sceneggiatura del *San Paolo* e *Teorema* (libro e film), aspetto messo in evidenza anche da altri studiosi[1162]. I due progetti cinematografici nascono più o meno contemporaneamente e ci sono evidenti rimandi tematici, manifesti nella versione in prosa di *Teorema,* tra i quali l'esperienza mistica paolina sulla strada di Damasco che si incrocia con la "conversione" dell'industriale capofamiglia, che non a caso ha il nome dell'apostolo dei Gentili e che, sconvolto dall'esperienza dell'incontro folgorante con l'ospite misterioso, vagherà per la città - come Paolo per il deserto - per accogliere in sé il sacro:

> L'apostolo Paolo partì dall'oasi: dalla cittadina di sabbia, sola come un cimitero, intorno al suo pozzo - e la cui vita consisteva nel non morire. (…) Il deserto ricominciò a riapparire in tutto quello che era: e per rivederlo così - deserto e nient'altro che deserto - bastava solamente esserci. (…) Non poteva impazzire perché, in fondo, il deserto, in quanto forma unica, in quanto solamente se stesso, gli dava un profondo senso di pace: come se fosse tornato, no, non nel grembo della madre,
> ma nel grembo del padre. Infatti, come un padre, il deserto lo guardava da ogni punto del suo orizzonte sconfinatamente aperto. (…) Paolo percorreva quella strada senza storia, in quella identificazione completa tra luce del sole e coscienza di star vivendo. (…) Appunto perché lì non c'era varietà, ma solo unicità: l'azzurro profondo del cielo, l'oscurità della sabbia, il disegno dell'orizzonte, le accidentalità del terreno, non erano forme che si opponevano le une alle altre, escludendosi a vicenda, o prevalendo a vicenda ora una ora l'altra: no, esse erano una forma unica, e come tale essa era sempre anche onnipresente.[1163]

Nel film, il deserto – che si era già insinuato diverse volte lungo l'azione, in brevi fotogrammi che intercalano tutte le scene che coinvolgono il rapporto tra i membri della famiglia e l'ospite – si rivela nella sua piena significazione: la diluizione del mondo, tale come lo concepivano in quello

[1161] G. Conti Calabresi, *op. cit.*, p.46.
[1162] Tra di loro Alessandra Grandelis, occupandosi di quello che riguarda specificamente le citazioni bibliche: «La più vistosa differenza fra il nuovo progetto e *Teorema* riguarda proprio l'impiego delle citazioni, che nel film del 1968 costituiscono indispensabili tasselli simbolici volti a illustrare e (per così dire) completare il racconto, mentre nell'*Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo* formano il corpo stesso dell'opera, con una fedeltà assoluta alle fonti bibliche a cui corrisponde un'assoluta fedeltà nella ricostruzione storico-documentaria del periodo contemporaneo scelto per la trasposizione. La sceneggiatura presenta dunque una fitta serie di recuperi testuali, debitamente segnalati, che attingono agli Atti degli apostoli e alle Lettere paoline.» in A. Grandelis, *Teorema e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura* in *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione*, 5, Parma, Università di Parma, giugno 2012, p.56.
[1163] P.P. Pasolini, *Teorema*, Milano, Grazanti, 1968, p. 90-92.

spazio desolato, ha una forte connotazione biblica[1164] e, quando l'urlo e il corpo di Paolo si confondono in tale immensità evocativa dell'esodo mosaico, è come se il protagonista rientrasse in ciò che lo ha preceduto e da cui ha ottenuto il ruolo di genitore, il che porta Marco Antonio Bazzocchi a chiedersi se tutto il teorema pasoliniano non sia costruito intorno all'idea della corruzione del padre:

> Un figlio dall'aspetto borghese si sostituisce al padre, ne assume il ruolo e fa cadere uno dopo l'altro tutti i membri della famiglia. La sessualità, prima tenuta sotto controllo, si libera e agisce come una forza distruttrice. Teorema, film e scritto, unisce in sé la potenza evocativa del mito, la rigidezza ideologica dell'opera a tesi, la forza espressiva dell'allegoria moderna. (…) L'ospite – una divinità portatrice di scandalo – annuncia la fine di un mondo, e i volti borghesi, irrigiditi nella fissità della loro degradazione, sono le maschere tragiche di un'apocalissi storica, gli attori di un mito moderno.[1165]

Tale corruzione funziona in modo analogo per il padre come per ognuno degli altri membri della famiglia (madre, figlio, figlia e domestica): la sua energia scattante è il sesso, che, se da una parte «contiene in sé l'unico residuo possibile di sacralità»[1166], dall'altra compare come fenomeno che annienta ogni possibilità di rapporto e di comunicazione e conduce la borghesia all'isolamento che la caratterizza come classe sociale – in questo costituendosi propriamente la «forza scandalosa del sacro»[1167].

La connessione tra sacralità e sessualità – ambedue fenomeni di natura in ossimorico contrasto con il titolo *Teorema*, di natura logico-scientifica – si fonda su quello che Bazzocchi chiama la «resa sacrale dell'immagine», ossia la solennità che Pasolini imprime ad ogni fotogramma, facendolo esprimere il senso del sacro. Di questo ne parla il regista stesso a Jean Duflot:

> In *Accattone* la sacralità era allo stato puro (…) In *Teorema*, ad esempio, questa pulsione sacra, questo ritmo del sacro, derivano in gran parte della funzionalità dell'immagine.[1168]

Un'immagine che, per l'appunto, è spesso occupata in primissimo piano dal sesso dell'ospite, definito "sacro" in quanto portatore di un potere di sconvolgimento, che lo collega anche alla

---

[1164] «Pasolini si rivolge ora al mito cristiano dopo aver indagato, in Edipo re, quello pagano. Sembra che il sottofondo biblico abbia la forza di consumare dall'interno l'avventura dei borghesi moderni. La loro storia viene di continuo illuminata e quasi bruciata da questo passato archetipico che la riporta indietro e la svuota di progressività: tutti sono destinati a ritornare a un punto di partenza fuori dal tempo, o meglio fuori della percezione del loro tempo.» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 122.

[1165] *Ibidem*, p. 127.

[1166] «Il sesso contiene in sé l'unico residuo possibile di sacralità, ed è il contatto con questa sacralità a modificare irreversibilmente l'ordine del mondo borghese. (…) Il borghese rimane nudo, privo della protezione che gli garantiva un rapporto illusorio con il mondo.» *Ibidem*, p. 109.

[1167] «Con *Teorema* – libro e film – Pasolini rappresenta nel 1968 la dissoluzione di una famiglia borghese. Il teorema di cui parla il titolo è molto semplice: data una famiglia borghese tradizionale (padre, madre, figlio, figlia e domestica), se un elemento estraneo vi entra portando con sé la forza scandalosa del sacro, essa si distrugge e ogni membro, in modo diverso, perde se stesso.» *Ibidem*, p. 107.

[1168] P.P. Pasolini, *Il sogno del Centauro* cit., p.1495.

sessualità delle culture primitive ed antiche. Il personaggio è delineato sull'ambiguità: tra l'angelico e il demoniaco, spesso in atteggiamento languido evocativo di sesso e di morte. Chi ne entra in contatto rimane segnato e perde se stesso, sprofondando nell'incomunicabilità:

> I cinque destini ricoprono cinque ambiti diversi dell'agire umano: la religione (Emilia), la follia (Odetta), l'arte (Pietro), il sesso (Lucia), il potere (Paolo). Che cosa hanno in comune questi campi d'azione? Direi che in ognuno si manifesta la volontà di esprimere attraverso un eccesso (…) Potremmo anche pensare che Pasolini abbia isolato cinque aspetti della propria personalità e li abbia prestati, caricandoli di valore, ai suoi cinque borghesi. Sotto questo aspetto il film sarebbe l'allegoria della sua personale, disperata ricerca del sacro in una realtà desacralizzata**.** La distruzione della famiglia annuncerebbe una vera apocalissi esistenziale e collettiva. [1169]

Con questa opera di natura anfibologica – che nasce dall'intersezione tra cinema, letteratura e poesia, non potendosi individuare tra queste quale natura prevalga e tutte loro concorrendo per quel «ritmo sacro» a cui alludeva Pasolini parlando con Duflot, nel rendere ogni scena unica, immobile, di centrale interesse – il regista affronta per la prima volta il mondo borghese dall'interno, dopo avere esplorato il sottoproletariato romano e il mito antico. Comunque, come confermerà l'autore in un'intervista a Lino Peroni, l'aspetto prevalente sarà ancora quello di «un'esperienza religiosa»[1170]. Conclude Marco Antonio Bazzocchi:

> Il deserto è dunque lo spazio da cui nasce l'idea di Dio (nel paragrafo 27, ricordo biblico degli ebrei che attraversano il deserto e modellano l'immagine di Dio su questo spazio uniforme) cioè del Primo Padre. Ed è qui che ritorna il padre Paolo, nel finale del film. Ma Dio in Teorema è diventato il corpo bellissimo dell'ospite – cioè di un figlio – che scende a portare scandalo, che crea sconvolgimenti irrimediabili. Per cinque volte si ripete l'atto del possesso, con la stessa inesorabile ritualità. È lo spazio vuoto e uniforme del "fuori" a sostituire l'interiorità degli uomini borghesi. È un corpo assoluto a riempire prima con se stesso e poi col proprio ricordo ogni possibile spazio del pensiero; «sono ossessionato da una domanda alla quale non so rispondere», ripeteranno tutti i personaggi dopo aver perduto l'oggetto del loro desiderio.[1171]

[1169] M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 117.
[1170] «*Teorema* parla ancora di un'esperienza religiosa. Si tratta dell'arrivo di un visitatore divino in una famiglia borghese. Tale visitazione butta all'aria tutto quello che i borghesi sapevano di se stessi; quell'ospite è venuto per distruggere. L'autenticità, per usare una vecchia parola, distrugge l'inautenticità.» in P.P. Pasolini, *Intervista a Lino Peroni*, "Inquadrature – rassegna di studi cinematografici" (Centro di Studi Cinematografici dell'Università di Pavia), 15-16, 1968 ora in *Per il cinema* (a cura di Walter Siti e Franco Zabagli), Milano, Mondadori, 2001, p.2931.
[1171] M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 118.

IV.IV.IV "Corsaro" e "Luterano"

> Il suo corpo e la sua parola erano tutt'uno – ma, se da principio la sintesi si realizzava nella poesia, adesso la parola si spoglierà di ogni lenocinio letterario, e vorrà farsi semplicemente "politica".
> L'esempio di questo san Paolo, predicatore di qua e di là dell'atlantico, pastore dello spirito nel mezzo della violenta società tecnologica, si specchierà, di lì a qualche anno, sulle pagine del «Corriere della Sera», nel Pasolini «corsaro» e «luterano».[1172]

È come a un "predicatore" che Enzo Siciliano si riferisce nei confronti di Pasolini, quando scrive dell'esperienza giornalistica negli anni finali della sua vita. Un'esperienza, però, che era cominciata molto tempo prima, quando, tra il 1960 e il 1965 e su invito di Maria Antonietta Macciocchi, allora sua direttrice, Pasolini aveva scritto per la rivista settimanale legata al Partito comunista italiano *Vie Nuove*. Nella rubrica di dialoghi con il lettore che mantiene tra il 4 giugno 1960 e il 30 settembre 1965 (di cui una parte è stata pubblicata col titolo *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65* nel 1977), Pasolini era già stato «scrittore e filosofo, uomo di cinema e moralista, confessore e ideologo»[1173].

Scritti Corsari e *Lettere Luterane* sono i titoli di altri due volumi pubblicati postumi, nei quali sono stati riuniti gli interventi giornalistici degli ultimi anni del poeta. Pasolini corsaro è stato edito dalla Garzanti per la prima volta nel 1975-1976 che ha proposto gli articoli pubblicati su *Corriere della Sera, Tempo illustrato, Il Mondo, Nuova generazione* e *Paese Sera* tra il 1973 e il 1975[1174]; la prima edizione di Pasolini luterano è stata invece pubblicata dalla Einaudi, nel 1976-1977, che ha riunito gli interventi apparsi sul quotidiano *Corriere della Sera* e sul settimanale *Il Mondo* tra l'inizio del 1975 e gli ultimi giorni di ottobre di quell'ultimo anno di vita del poeta. I temi che affronta hanno come denominatore comune la critica al conformismo della società italiana, polemizzando sull'aborto e il divorzio, sui giovani e la televisione, temi scottanti di quei giorni – che si potrebbero riassumere nella frase che serve da sottotitolo alle *Lettere Luterane*: "Il progresso come falso progresso" [1175]. Così ne parla Pasolini a Jean-Michel Gardair:

[1172] E. Siciliano, *op. cit.*, p.376.

[1173]«I lettori scrivono e Pasolini risponde, scrittore e filosofo, uomo di cinema e moralista, confessore e ideologo (…) Cos'altro scrive Pier Paolo in quelle risposte? Scrive di sé.» *Ibidem*, p. 298.

[1174] Include l'ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia, estratto da *Il Mondo*, a cura di Guido Vergani del 11 luglio 1974, in cui parlava della rivoluzione portoghese e dei dubbi sul suo futuro in Portogallo: «(...) il totalitarismo del vecchio potere non ha potuto neanche scalfire il popolo portoghese (…) È da prevedere invece che cinque anni di «fascismo consumistico» cambieranno radicalmente le cose: comincerà la borghesizzazione sistematica anche del popolo portoghese, e non ci sarà più spazio né cuore per le ingenue speranze rivoluzionarie.»

[1175] Francisco Roda, di chi parleremo di seguito, commenta tale osservazione dei cambiamenti italiani: «Para Pasolini, assistia-se a um processo de mutação antropológica, visível na normalização cultural que, por exemplo, a televisão tenta impor a toda a linha. (...) O ilimitado mundo pré-moderno, que coexistiu com a modernidade até há pouquíssimos anos ou à distância de uns escassos quilómetros, está a ser cancelado e o seu húmus humano banido. A nova linguagem expurga toda a subtileza das variantes dialetais e depressa se torna técnica e inexpressiva. O novo poder, um sistema transversal, tentacular e, por isso, difícil de definir, é tão ou mais totalitário que o velho fascismo. Mesmo que a prosódia política

> Non posso più credere alla rivoluzione, ma non posso non stare dalla parte dei giovani che si battono per essa. È già un'illusione scrivere poesia, eppure continuo a scriverne, pure se per me la poesia non è più quel meraviglioso mito classico che ha esaltato la mia adolescenza. (…) Non credo più nella dialettica e nella contradizione, ma alle pure opposizioni. (…) Tuttavia sono sempre più affascinato da quell'alleanza esemplare che si compie nei santi, come san Paolo, fra vita attiva e vita contemplativa.[1176]

Nel 2006 la casa editrice Assírio & Alvim ha riportato al pubblico portoghese una versione rivista e selezionata degli scritti giornalistici di Pasolini. La selezione dei testi e la prefazione – dal titolo "Uma fúria paolina" - è, come abbiamo visto nel precedente capitolo sulla ricezione di Pasolini in Portogallo, dello stesso José Tolentino Mendonça, sotto lo pseudonimo di Francisco Roda[1177]. Ne scrive il nostro autore, collocando in stretto parallelo *Scritti Corsari* e *Lettere Luterane* con la sceneggiatura del *San Paolo*:

> O filme nunca se fez, mas o que o seu projeto representava não ficou por realizar. Concretizou-se de modo talvez imprevisto, mas extraordinariamente impressivo, nessa espécie de teologia epistolar que foram as colaborações de Pasolini esparsas pelos jornais, e que ele programou para atuarem com a árida claridade das Cartas de São Paulo. Por vezes, as cartas paulinas (as canónicas) parecem demasiado tributárias das circunstâncias, presas a um pathos vigoroso, desmontando hostilidades, perseguindo uma argumentação quase ao paroxismo: mas a densidade da construção teológica de Paulo deriva também dessa sua incapacidade de ignorar o que se diria apenas acidental. Ele não é um teólogo puro. Da sua oficina de escritor epistolar depende a sua teologia. Percebe-se que Pasolini tenha, para escândalo de muitos, olhado o seu homónimo com tal fascínio. [1178]

Il "furore paolino" di cui si parla nel titolo dell'introduzione, diventa espressamente "furore didattico" per Francisco Roda, che considera Pasolini un maestro «per conoscenza, per eccentricità,

---

nomeie tal poder como desenvolvimento ou progresso, do que se trata verdadeiramente é de uma involução conformista, de um antiprogresso.». Secondo Pasolini, si assisteva ad un processo di mutamento antropologico, visibile nella normalizzazione culturale che, ad esempio, la televisione tenta imporre a tutta la linea. (...) L'illimitato mondo pre-moderno, che ha coesistito con la modernità fino a pochissimi anni prima o alla distanza di pochi chilometri, è cancellato e il suo humus umano bandito. Il nuovo linguaggio purga ogni sottigliezza delle varianti dialettali e velocemente diventa tecnica ed inespressiva. Il nuovo potere, un sistema trasversale, tentacolare e, così, difficile da definire, è tanto o più totalitario del vecchio fascismo. Anche se la prosodia politica chiama tale potere sviluppo o progresso, cioè è veramente un'involuzione conformista, un antiprogresso. F. Roda, *Uma fúria paulina*, in P.P. Pasolini, *Escritos corsários* cit., p.8.

[1176] *Entretien avec Pier Paolo Pasolini,* "Le Monde", 26 febbraio 1971. Cf. J.M. Gardair, *Narciso e il suo doppio: saggio su La nuova gioventù di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996.

[1177] Cf. sottoparagrafo II.III.VIII, «Luterani e corsari» sulla «Ricezione di Pasolini in Portogallo».

[1178] «Il film non si è mai fatto, ma quel che il suo progetto rappresentava non è rimasto da realizzare. Si è concretizzato in un modo forse imprevisto, ma straordinariamente impressivo, in questa specie di teologia epistolare che sono state le collaborazioni di Pasolini sparse nei giornali, e che lui ha programmato per essere attuanti con l'arida chiarezza delle Lettere di San Paolo. A volte, le lettere paoline (le canoniche) sembrano troppo tributarie delle circostanze, attaccate ad un pathos vigoroso, smontando ostilità, perseguendo un'argomentazione quasi al parossismo: ma la densità della costruzione teologica di Paolo viene anche da quella sua incapacità di ignorare quel che si direbbe soltanto incidentale. Lui non è un teologo puro. Dalla sua officina da scrittore epistolare dipende anche la sua teologia. Si capisce che Pasolini abbia, per scandalo di molti, guardato al suo omonimo con tale fascino.» F. Roda, *Uma fúria paulina*, in P.P. Pasolini, *Escritos corsários* cit., pp.9-10.

per rigore etico, per sincretismo, per eresia, per istinto»[1179]. Caratteristica che accomuna il poeta e l'apostolo, come abbiamo avuto modo di vedere lungo questo capitolo, è anche il tratto che attraversa tutta la vita di Pasolini fino agli interventi giornalistici corsari e luterani. Ed è anche un punto in comune – lo anticipiamo – con Tolentino predicatore, con Tolentino professore universitario, con Tolentino cronista del settimanale portoghese *Expresso* – con una colonna dal pasoliniano nome "Que coisa são as nuvens".

> Toda a vida de Pasolini é abalada por um furor didático. Não apenas porque começou como professor a sua atividade, primeiro em Friuli e depois em Roma, onde aliás a exerceu em condições humanas duríssimas. Dir-se-ia que sobretudo depois, nesse vasto e múltiplo surto que acometeria a sua vida, quando Pasolini era, antes de tudo, o poeta, ou, antes de tudo, o cineasta, o romancista, o dramaturgo, o homem público, o ícone, o cronista da situação italiana. Um único traço permanecia inalterado: o do mestre. [1180]

[1179] «Pasolini era mestre sempre, e era-o por conhecimento, por excentricidade, por rigor ético, por sincretismo, por heresia, por instinto. Inscreve-se tão claramente na posteridade que as cinzas de Gramsci fundaram, quão distintamente dela se distancia por um ecletismo proliferante: de Moisés a Marx, de Freud a São Paulo, de De Martino a Sade. Ele absorve tudo, às vezes de forma confusa, como apontam alguns, nessa espécie de puzzle monumental e orgânico que alimenta a sua genial estratégia expressiva.» Pasolini era maestro sempre, e lo era per conoscenza, per eccentricità, per rigore etico, per sincretismo, per eresia, per istinto. S'iscrive così chiaramente nella posterità che le ceneri di Gramsci hanno creato, quanto distintamente da essa si distanzia per un eclettismo proliferante: da Mosé a Marx, da Freud a San Paolo, da De Martino a Sade. Lui assorbe tutto, a volte in modo confuso, come alcuni hanno notato, in una specie di puzzle monumentale e organico che alimenta la sua geniale strategia espressiva. *Ibidem*, p.11.

[1180] «Tutta la vita di Pasolini è stata arruffata da un furore didattico. Non soltanto perché ha iniziato la sua attività come professore, prima nel Friuli e poi a Roma, dove tra l'altro l'ha esercitata in condizioni umane durissime. Si direbbe che soprattutto dopo, in quella vasta e molteplice scossa che ha investito la sua vita, quando Pasolini era, innanzitutto, il poeta, o innanzitutto, il regista, il romanziere, il drammaturgo, l'uomo pubblico, l'icona, il cronista della situazione italiana. L'unico tratto che rimane inalterato: quello del maestro.» *Ibidem*, p.11.

IV.V Impurità e purezza

Per la sua importanza e vastità nell'universo pasoliniano, il binomio impurità e purezza potrebbe costituire di per sé tema di una intera via di indagine estetica e morale nel pensiero e negli svariati modi espressivi del maestro italiano. Come sottolinea Enzo Siciliano, tale binomio, presente dalla primissima prosa giovanile non ha a che fare soltanto con le tematiche, ma può con sicurezza risalire al "metodo" stesso che Pier Paolo Pasolini ha impegnato nella sua "ricerca del mondo", in particolare nella tanto approfondita indagine linguistica – dove essa poteva essere più vera, perché più fortuita [1181]. Per quanto riguarda quell'amore paolino per il "vaso d'argilla", ossia concretamente per la materia considerata vile dal mondo, la possiamo trovare, per esempio, già nell'iniziale racconto "Un mio sogno", del 1946, uscito sul giornale di Udine *Libertà* dove, con un misto di sensazioni concrete e astratte, si descrive la luce che dall'alto si scontra con la materialità umile del reale, come se i residui trovassero sublimazione nell'azzurrino limpido dell'acqua:

> Allora distolsi lo sguardo da quella città, e mi chinai sul torrentello. Subito un pensiero trafisse il mio essere. Mi parve di capire (o ricordare) "qualcosa". Le rive del fosso erano sporche, cosparse di cocci e di immondizia; ne esalava un odore nauseante e acuto. Ma l'acqua al contrario aveva alcunché di limpido, tenero e azzurrino… Non c'era altro, lì sotto. [1182]

Marco Antonio Bazzocchi sottolinea l'originalità e la precocità di tale approccio nel panorama culturale europeo, anticipando quello che si sarebbe concretizzato nelle correnti dell'arte povera degli anni Settanta. L'oggetto sarà sempre «intorbidato» da sconcertanti forme di rappresentazione[1183] e l'immagine stessa del soggetto pasoliniano - che, come spesso si è notato, prevale non solo nell'opera poetica, ma anche in quella giornalista e cinematografica - è costantemente messa in causa nel «rapporto con la presenza insistente di materia umile»:

> Credo che questo aspetto dell'arte di Pasolini – la tensione tra soggetto centrale ed elementi laterali, di scarto, che non hanno niente in comune con quel soggetto – costituisca uno degli elementi più forti da lui introdotti nel panorama della cultura italiana, e non solo italiana. Pasolini sa benissimo che ogni forma letteraria obbedisce a regole costruttive rigide, ma che

[1181] Scrivendo sull'almanacco *Stroligut di cà da l'aga*, scrive Siciliano: «Niente è d'impedimento a trovare in questa urgenza a leggere la storia patria "dal basso", e nel dettaglio paesano, prefigurazioni neorealistiche. Il documentarismo (qui linguistico) si mescola all'autobiografismo. L'uso della ragione vi è messo in parentesi: l'indagine parte da materiali fortuiti e selvaggi, quali possono essere quelli ricavati della lingua parlata. L'ideologia, se ve ne è una (e una ve ne è), postula un "regresso" per la scoperta del "mondo": la creaturalità cattolica, di quel cattolicesimo minuto, non trionfalistico, non romano, caratteristico della bassa padana in tutta la sua ampiezza (fino alle grigie case di pietra friulane), vi alleggia come solvente se non come testimonianza di fede nella trascendenza.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p.93.

[1182] *Un mio sogno*, pubblicato nel 7.9.1946 sul giornale di Udine "Libertà", ora in P.P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, a cura di W.Siti e S. De Laude, Milano, A. Mondadori, 1998, vol. I, pp.1302-1304.

[1183] «La realtà può emergere solo da forme di rappresentazione impura, ogni strumento di conoscenza deve essere intorbidato da un altro strumento. I greci attraverso l'Africa, il mito attraverso la modernità, la storia attraverso la natura.» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.,* p. 158.

> al di là della sua rigidezza esiste un bordo lungo il quale si può intaccare anche la forma più chiusa. Alla centralità corrisponde sempre una marginalità. È questa marginalità che lo attira: marginalità del campo di percezione, marginalità del punto di vista qualitativo, marginalità sociale e politica.[1184]

È quella stessa impurità su cui ha riflettuto a lungo Guy Scarpetta nel suo ormai classico *L'Impureté*[1185]. Parlando sull'arte del nostro tempo - «costretta fra due strade senza uscita: quella di un passato senza avvenire e di un "avvenire" senza passato»[1186], in cui, dunque, affermare le esigenze dell'invenzione significa invertire la rotta dei dogmi avanguardistici[1187] - considera Pasolini un precursore, per quanto non ha negato la propria eredità culturale, ma l'ha trattata «al secondo grado, senza innocenza, per sottrazione, sovracodificazione, corruzione, denaturalizzazione», ossia, operando «qualcosa come un'estetica dell'impuro»[1188]; una sorta di riciclaggio di quei valori delle «frange preindustriali dell'Europa»[1189] che Pasolini avrebbe fatto su ciò che il saggista francese definisce come una «unità culturale europea»[1190]. Ma non solo: esprimendo la sua immensa ammirazione per Pasolini (un intero capitolo e l'ultima frase del saggio parlano del poeta italiano), Scarpetta accosta di nuovo l'esperienza pasoliniana a quella mistica, che avvicina la santità all'abiezione, l'abisso regressivo alla grazia:

> Ciò che ci insegna tutta una parte della storia dell'arte e della letteratura moderne, da Artaud a Bataille, da Pasolini a De Kooning, è che talvolta bisogna sapere affondare nella regressione sino in profondità (il fantasma edipico, la fascinazione materna, i ritmi legati al «rigetto» anale,

[1184] *Ibidem*, p. 153.

[1185] Il suo studio della creatività contemporanea – che include letteratura, musica e pittura – comincia con l'auscultare una tendenza, nuova negli anni Ottanta, verso una rivalutazione della millenaria memoria culturale europea, messa in causa dalle vertigini cosmopolite del periodo precedente, affascinate alternativamente dal mito sovietico della Rivoluzione o dal mito americano della Modernità: «non si tratta, in questa prospettiva, di opporsi alla cultura americana, ma piuttosto di distinguere quello che c'è di estraneo a una certa ideologia culturale americana. alla sua breve temporalità, al suo modernismo, al suo avanguardismo, la sua fuga in avanti.» in G. Scarpetta, *op. cit.*, p.84.

[1186] *Ibidem*, p.14

[1187] «Le avanguardie, sino ad epoca recente, funzionavano sulla base di una serie di semplici opposizioni, il nuovo contro il passato, l'invenzione contro l'accademismo, la rottura contro la continuità, la rivoluzione contro la reazione. Ma la loro fuga in avanti, il loro stesso radicalismo, il loro modo di funzionare a colpi di divieti, le hanno precipitate in una situazione di stallo. All'improvviso, sembra che tutto sia di nuovo permesso, senza tabù, senza intimidazioni dogmatiche, senza l'ossessione della rottura ad ogni costo. Ora questa libertà non è priva di effetti perversi: paradossalmente dà l'impressione di sfociare nello smarrimento, nell'indecisione, nella «mancanza di valori» - come se l'epoca, presa da vertigini in seguito alla caduta delle sue antiche utopie, non sapesse più a cosa, esteticamente, aggrapparsi.» *Ibidem*, pp. 14-15.

[1188] *Ibidem*, p.15

[1189] «(…) se esiste una dimensione europea estranea al modernismo americano, essa risiede di certo nella sopravvivenza, in Europa, di valori culturali ed estetici *anteriori* al mondo industriale, al mondo borghese: quei valori che fanno in modo che qualcosa del «bagaglio» aristocratico, come l'indicava Bataille, sia stato rimpiazzato nell'esperienza artistica (la sua fondamentale «improduttività»); quei valori che Pasolini ricercava nelle frange preindustriali dell'Europa (culture paesane, dialettali, codici «autonomi» e «antistorici» del sottoproletariato napoletano, o di quello delle borgate romane); (…) Insomma, tutto ciò che fa sì che noi possiamo evocare un'estetica di *riciclaggio*, laddove la cultura americana offre infinitamente meno elementi da riciclare.» I*bidem*, p.82.

[1190] Scarpetta parla di una vera e propria "unità europea", al di là della frattura imposta dalla storia politica, basata sulla dimensione religiosa (estensione del cattolicesimo prima delle Nazioni-Stato e la circolazione ebraica attraverso le frontiere), storica (luogo di persistenza di valori pre-borghesi) e culturale (cultura millenaria e "modernismo antimoderno").

> la divorante confusione delle intensità pulsionali, il godimento nel plasmare il rifiuto) per balzare, all'improvviso, nel suo inverso di sublimazione. Come nell'esperienza mistica (prossimità della santità e dell'abiezione), l'arte moderna può operare in alcuni dei suoi momenti più scottanti, un corto circuito molto sorprendente tra l'abisso regressivo e la grazia affrancata, tra la proliferazione caotica e vertiginosa del «brulichio» presimbolico (per riprendere la parola di Lacan) e la controllata maestria che lo musicalizza. Congiunzione della regressione e della trascendenza (…): rifiuto della norma, del programma, di ciò che inchioda l'umanità ai suoi codici, ai suoi corpi, alle sue appartenenze." [1191]

IV.V.I La bellezza nell'atroce

Oltre che per «sovracodificazione, corruzione, denaturalizzazione», come abbiamo appena visto, la ricerca della *bellezza nell'atroce* (l'espressione è di André Bazin[1192]) costituisce una delle più caratteristiche forme di "impurità" nell'intera opera di Pier Paolo Pasolini – sin dalle primissime esperienze artistiche, come abbiamo anche notato. Sembra che tra bello e atroce si possa intravedere quello stesso ossimoro caratteristico del suo carattere e che Enzo Siciliano ritrova espresso sulla terza parte di «Il pianto della scavatrice» - mitezza umana e violenza intellettuale[1193]. È ancora la stessa natura ossimorica presente, per esempio, nel già citato contrasto tra sacralità e sessualità e titolo logico-scientifico in *Teorema*[1194] ed è quella che Francesca Parmeggiani più genericamente definisce come la logica di conflitto che presiede a ogni forma di poeticità pasoliniana[1195].

A questo proposito, e in riferimento specifico alla realtà delle borgate – prima fonte di "bellezza" nella «stupenda e misera città, / che m'hai insegnato ciò che allegri e / feroci / gli uomini imparano bambini, / le piccole cose in cui la grandezza /della vita in pace si scopre»[1196] - Enzo Siciliano usa una terminologia affine con le scelte concettuali di questa tesi:

> In questo – mi chiedo – lo scrittore era forse soccorso dalla sua sensibilità cristiana, dall'idea che *il reietto, quanto più è tale, tanto più è veicolo e vaso di verità*? Indubbiamente sì; ma,

[1191] *Ibidem*, p.133.
[1192] «Questa presenza della bellezza nell'atroce (e che non è solo bellezza nell'atroce), questa perennità della nobiltà umana nella decadenza, ribalta dialetticamente la crudeltà in atto d'amore e di carità» in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?,* Milano, Garzanti, 1999, p.206. Lo stesso autore lo nota come costante dell'opera di Pasolini: la «permuta del triviale e del nobile», «la comunicazione dell'escrementizio e del bello». Cf. G. Deleuze, *L'Immagine-Movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, p.95.
[1193] «I pochi amici che venivano / da me, nelle mattine o nelle sere / dimenticate sul Penitenziario, / mi videro dentro una luce viva: / mite e violento rivoluzionario / nel cuore e nella lingua. Un uomo fioriva.» - «Il pianto della Scavatrice», III parte, in P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2012, p.81.
[1194] Cf. sottoparagrafo IV.IV.III, «Teorema»
[1195] Cf. sottoparagrafo IV.III.III «Fuori del tempo storico»: «È secondo questa logica di conflitto che si deve intendere la poeticità del *San Paolo*: per Pasolini la poesia, in versi e in prosa, nasce dall'invenzione di forme e temi organizzati ossimoricamente. È dunque nella vocazione dialogica della poesia che, secondo l'autore, il testo originario riformula la sua prima domanda provocando in ogni tempo risposte diverse, sempre attuali, che divengono a loro volta garanzia della persistenza storica delle potenzialità dell'origine.» in F. Parmeggiani, *art. cit.*
[1196] «Il pianto della Scavatrice», I parte, in P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* cit., p.71.

> altrettanto, era soccorso dall'idea romantica per la quale il reietto avrebbe dalla sua, misticamente, il diritto alla trasgressione dei codici linguistici, morali e politici. Pertanto lo straccio rosso della speranza rivoluzionaria apparteneva alle sue mani, e alle mani di tutti quelli come lui: ragazzi di vita. [1197]

Considerando quel "periodo di Rebibbia" – i primi anni di Pasolini a Roma, quale «preistoria di un'incomparabile esperienza»[1198] –, il biografo del poeta parla dell'originalità dell'ossimoro pasoliniano, non soltanto in termini di specifica estetica corporea, ma anche a livello linguistico e sociale come bellezza nell'atroce:

> La "bellezza" di quei ragazzi costituiva un'effrazione a ogni canone: sia al canone ovviamente borghese sia al canone decadente. L'invenzione pasoliniana di quella "bellezza" fu del tutto originale. Era una bellezza fatta di brufoli, di orecchie e colli sudici, di mosse tenere e sguaiate: fu un'invenzione che aveva dell'espressionistico (…) Ma l'originalità di Pasolini non si fermava al tratto plastico: la sua fu una singolare esperienza linguistica e sociale, il cui significato doveva risultare sulle pagine di *Ragazzi di Vita* e sui fotogrammi di *Accattone*, in una continuità sorprendente fra scrittura letteraria e scrittura cinematografica. [1199]

Dove Siciliano asserisce della bellezza, Pasolini – parlando della stessa bellezza – afferma una sacralità del reale, servita da una specifica capacità del mezzo cinematografico, che, rappresentando il reale attraverso il reale, giunge al «mistero ontologico delle cose» - sulla quale teorizza[1200]. Una sacralità e una bellezza che ritrova nella degradazione e nell'umiltà, come confessa a Glauco Pellegrini:

> In Accattone ho voluto rappresentare la degradazione e l'umile condizione umana di un personaggio che vive nel fango e nella polvere delle borgate di Roma. Io sentivo, sapevo, che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, 'sacro', l'ho aggiunto con la musica. Ho detto,

---

[1197] E. Siciliano, *op. cit.*, p.192 (corsivo mio).

[1198] «Il Friuli e Casarsa avevano costituito esperienza rurale e popolare: il tempo di Rebibbia costituì l'esperienza della marginalità urbana. (…) una sorta di folgorazione da cui per sempre sarebbe stato impossibile staccarsi. L'universo maledetto, l'universo della libertà non borghese aveva preso figura, nell'immaginazione di Pier Paolo, su quel confine urbano. (…) Rebibbia, insomma, fu il tempo vero della maturazione umana e intellettuale di Pasolini. Là finì la giovinezza.» *Ibidem*, pp. 201-202.

[1199] *Ibidem*, p.198.

[1200] «Con *Accattone*, inesperto di cinema, io avevo semplificato al massimo l'oggettiva semplicità del cinema. E il risultato mi pareva – e, in parte, lo era – quello della sacralità: una sacralità tecnica che poi investiva nel profondo paesaggi e personaggi. Non c'è niente di più tecnicamente sacro che una lenta panoramica. Specie quando questa sia scoperta da un dilettante, e usata per la prima volta. (…) Sacralità: frontalità. E quindi religione. In tanti hanno parlato dell'intima religione di *Accattone*; della fatalità della sua psicologia, ecc. (…) è tenendo conto di questo – di questo procedimento tecnico o se vogliamo stilistico – che è lecito parlare, io direi, de religiosità a proposito di Accattone, come si è spesso fatto: perché solo attraverso i procedimenti tecnici e gli stilismi è riconoscibile il valore reale di quella religiosità: che si fa approssimativa e "giornalistica" in chi la identifichi coi contenuti, espliciti o impliciti. In definitiva, la religiosità non era tanto nel supremo bisogno di salvezza personale del personaggio (da sfruttatore a ladro!) o, dall'esterno, nella fatalità, che tutto determina e conclude, di un segno di croce finale, ma era "nel modo di vedere il mondo": nella sacralità tecnica del vederlo.» P.P. Pasolini, *Confessioni tecniche*, *"Paese Sera",* 27 settembre 1964, ora in *Per il cinema* cit., pp. 2768-2769.

> cioè, che la degradazione di Accattone è, sì, una degradazione, ma una degradazione in qualche modo sacra, e Bach mi è servito a far capire ai vasti pubblici queste mie intenzioni.[1201]

La questione – teorizzata da Erich Auerbach nel saggio dedicato a Shakespeare all'interno *Mimesis*[1202], opera che Pasolini ben conosceva - è anche quella che acquista centralità nell'episodio pasoliniano «Che cosa sono le nuvole?» del film *Capriccio all'italiana*, girato nel 1967. In questa rivisitazione dell'*Otello*, diventata recita di marionette (Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Betti, Adriana Asti, Carlo Pisacane), la rappresentazione è interrotta dal pubblico durante l'omicidio di Desdemona, che distrugge i burattini "cospiratori": Otello (Ninetto Davoli) e Iago (Totò); allora il "monnezzaro" (Domenico Modugno) getta i due pupazzi in una discarica, da dove osservano le nuvole, incantati. Dai rifiuti, dalla materia morta, si ritorna alla vita:

> Una lunga soggettiva, che fa rigirare vertiginosamente terra, cielo e immondezza, dei due corpi che rotolano, urlando di spavento. / Finché l'obiettivo, immobile, punta in alto, contro l'immenso cielo azzurro dove corrono veloci delle bianche nuvole. / Nella faccia spaccata e gonfia di Otello gli occhi luccicano di ardente curiosità, di intrattenibile gioia. / Anche gli occhi di Jago guardano strabiliati e in estasi quello spettacolo mai visto del cielo e del mondo.
>
> *Otello* Eh... E che sono quelle?
> *Jago* Quelle... sono... sono le nuvole...
> *Otello* E che son 'ste nuvole?
> *Jago* Mah...
> *Otello* Quanto son belle, quanto son belle... Quanto son belle...
> *Jago* Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato! [1203]

IV.V.II Lo scandalo pasoliniano

> Basta che doma il sintimìnt
> da la vita al sedi par duiu cunpàin:
> il rest a no impuàrta, fantàt cun in man
> il Libri sensa la Peràula.
>
> Hic desinit cantus. Ciàpiti
> tu, su li spalis, chistu zèit plen.
> Jo i no pos, nessun no capirès
> il scàndul. (…)[1204]

[1201] P.P. Pasolini, *Colonna Sonora (intervista di Glauco Pellegrini),* in "Bianco e Nero", XXVIII, 3-4, marzo-aprile 1967, p.22.
[1202] «La grande quantità di fenomeni e la mescolanza in gradi sempre diversi del sublime e dell'umile, del solenne e del quotidiano, del tragico e del comico» in E. Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 80.
[1203] P.P. Pasolini, *Per il cinema* cit., p. 959.
[1204] "Saluto e augurio" in P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1975: [È sufficiente che solo il sentimento / della vita sia per tutti uguale: / il resto non importa, giovane con in mano / il Libro senza la Parola. // Hic desinit cantus. Prenditi / tu, sulle spalle, questo fardello. / Io non posso: nessuno ne capirebbe / lo scandalo. (…)]

Il componimento in epigrafe è presente nella raccolta *La nuova gioventù*, pubblicato in prima edizione nel 1975 da Einaudi. L'io poetico parla a un giovane fascista, dichiarando essere «sufficiente che solo il sentimento / della vita sia per tutti uguale» - ma che tale messaggio dovrà essere trasmesso da lui, perché la sua forza raggiunga il mondo: «Io non posso: nessuno ne capirebbe / lo scandalo». Dunque, *il scàndul* è presente nell'ultimo libro di poesia pubblicato in vita da Pasolini, segno della propria fedeltà alla poetica dialettale degli esordi, una riscrittura a trent'anni di distanza del ciclo di poesie friulane, *La meglio gioventù* (del 1941-53). A quella lingua "altra", «anteriore e infinitamente più *pura*»[1205] (mio il corsivo) ha confidato il poeta il suo messaggio – ancora portatore di scandalo, se l'idea dell'uguaglianza nel «sentimento della vita» fosse messa nella voce di un ragazzo dagli ideali totalitari.

Il brano ci serve per dimostrare che, dall'inizio alla fine della sua opera, Pasolini si fa portatore di un messaggio scandaloso; uno scandalo che abbiamo già definito "paolino" – primo dei nostri concetti operativi per questa tesi - e che trova nella contrapposizione impurità / purezza una delle sue massime espressioni – e qui il secondo concetto, il "vaso d'argilla". Ma il brano è interessante anche per chiudere un "cerchio di scandalo" intorno alla questione dialettale (pura? impura?) che arriva fino a *La nuova gioventù*, del 1974, dalle primissime esperienze letterarie. Come giustamente nota nella biografia pasoliniana Enzo Siciliano, il termine "scandalo" compare per la prima volta pubblicamente associato a Pier Paolo Pasolini nella recensione delle *Poesie a Casarsa* (1942), che Gianfranco Contini pubblica nel *Corriere di Lugano*, il 24 aprile 1943:

> Contini segnalò con partecipazione, di «questo fascicoletto», «la prima accessione della letteratura "dialettale" all'aura della poesia d'oggi, e pertanto una modificazione in profondità di quell'attributo». Aggiungeva: «Basti senz'altro raffigurarsi innanzi il suo mondo poetico, per rendersi conto dello scandalo che esso introduce negli annali della letteratura dialettale. (…)
> "Il critico usò per primo una parola che segnò intera la vicenda umana e letteraria dello scrittore Pasolini: «scandalo». Col suo espressionismo lessicale, Contini divinava un destino; e quella parola che poteva apparire lieve nella stessa sua evidenza, o dilatante uno stato di cose trascurabile, suona ormai come un oroscopo.[1206]

[1205] Nel suo saggio d'introduzione all'*Antologia della poesia dialettale italiana*, analizzando la poesia friulana e parlando di sé in terza persona: «egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo regresso da una lingua a un'altra - anteriore e infinitamente più pura - era un regresso lungo i gradi dell'essere. [...] Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo.» Cf. P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, p.116.
[1206] E. Siciliano, *op. cit.*, p.72.

Spirito scandaloso che, come abbiamo visto[1207], si fisserà poi nel simbolo eversivo del Cristo crocifisso, il Cristo dello scandalo»[1208] presente ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, un volume dove la fede cristiana di Pasolini «cerca la verità nel corpo, e soffre l'imposizione dottrinale»[1209]. Scandalo e contraddizione risolti in Cristo, idea che continuerà a popolare proficuamente il suo immaginario, e che troverà piena compiutezza estetica nel Gesù cinematografico del suo *Vangelo* - che Siciliano riassume con la bella espressione paolina di «trasumanante abbraccio con la vita»[1210]. Sono del regista queste parole scritte al produttore Alfredo Bini, nel giugno del 1963:

> Dal punto di vista religioso, per me, che ho sempre tentato di recuperare al mio laicismo i caratteri della religiosità, valgono due dati ingenuamente ontologici: l'umanità di Cristo è spinta da una tale forza interiore, da una tale irriducibile sete di sapere e di verificare il sapere, senza timore per nessuno scandalo e nessuna contraddizione, che per essa la metafora "divina" è ai limiti della metaforicità, fino a essere idealmente una realtà. Inoltre: per me la bellezza è sempre una "bellezza morale": ma questa bellezza giunge sempre a noi mediata: attraverso la poesia, o la filosofia, o la pratica: il solo caso di bellezza morale non mediata, ma immediata, allo stato puro, io l'ho sperimentata nel Vangelo.[1211]

Ritornando all'idea della ricerca della «verità nel corpo», è importante riferire anche che, se il corpo è spazio privilegiato per lo scandalo, lo è all'ennesima potenza in Pasolini, come abbiamo appena sottolineato parlando della bellezza nell'atroce. Perché un corpo, ci dice il poeta stesso, «è sempre rivoluzionario; perché rappresenta l'incodificabile. È in esso che viviamo le situazioni codificate – vecchie o nuove – rendendole instabile e scandalose»[1212]. È qui che risiede la "fisicità" del cinema pasoliniano, come ci spiega Marco Antonio Bazzocchi; e tale fisicità andrà ricollegata, ancora una volta, alla poesia e alla sacralità:

> In una lunga intervista rilasciata a Jean Duflot nel 1970, poi ripresa e ampliata nel 1975 (Il sogno del centauro), Pasolini spiega che ogni poeta vive la tragedia di non poter raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole simboliche del linguaggio. Il cinema gli

[1207] Cf. sottoparagrafo IV.IV.I «L'usignolo della chiesa cattolica»

[1208] «Le letture frattanto erano Dilthey, Schopenhauer, *L'immoraliste* di Gide, l'*Uomo al punto* di Daniello Bartoli, Villiers de L'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly. I *Canti di Maldoror* poterano, a loro modo, fissare nell'avido lettore il simbolo eversivo del Cristo crocifisso, il Cristo dello scandalo, che avrebbe preso forma nei versi italiani dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p.91.

[1209] *Ibidem*, p.169.

[1210] «*Il Vangelo secondo Matteo* rappresentò un deciso scarto creativo: lo scrittore viveva la crisi di *Poesia in forma di rosa*. L'irrazionalismo della sua sensibilità era assediato da un'urgenza di testimonianza soggettiva, e, insieme, dall'urgenza opposta – quella di obliterare la soggettività in un trasumanante abbraccio con la vita.» *Ibidem*, p.314.

[1211] P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* cit., p.20.

[1212] «Un "corpo" è sempre rivoluzionario; perché rappresenta l'incodificabile. È in esso che viviamo le situazioni codificate – vecchie o nuove – rendendole instabile e scandalose. Se poi il "corpo" vive una "vita indegna di essere vissuta" (un negro, un sardo, uno zingaro, un ebreo, un invertito, un miserabile) è anche manifestamente rivoluzionario (…). Un povero, un infelice sono sempre, di per sé, eroici sia che si rassegnino sia che si ribellino – e sia anche che compiano azioni delittuose – che sono sempre senza alternativa reale.» in T. Anzoino, *Pasolini*, Firenze, la Nuova Italia, 1970.

> consente invece un contatto diretto con la realtà, un contatto fisico, carnale, quasi sensuale. (…)
> La fisicità del film è una forma di inseguimento della sacralità del reale che Pasolini conosce dalle sue primissime poesie. Ma questa sacralità nasce a sua volta da una premessa letteraria: il reale si rivela sacro perché la disposizione poetica è già insita in chi guarda.[1213]

Nel suo autoritratto poetico del 1966-67 - una sorta di risposta in versi a una ipotetica intervista - *Poeta delle ceneri*, pubblicato per la prima volta a cura di Enzo Siciliano nel numero di luglio-dicembre 1980 della rivista *Nuovi Argomenti*, Pasolini ritorna ancora una volta all'idea dello «scàndul» associata al «sintimìnt da la vita». Solo la droga, lo schifo, la rabbia e il suicidio, insieme alla religione, permangono come «contestazione pura» e misura dell'«enorme torto del mondo»:

> E oggi, vi dirò, che non solo bisogna impegnarsi nello scrivere,
> ma nel vivere:
> bisogna resistere nello scandalo
> e nella rabbia, più che mai,
> (…)
> e qui
> io, piccolo borghese che drammatizza tutto,
> così bene educato da una madre dalla dolce e timida anima
> della morale contadina,
> vorrei tessere un elogio
> della sporcizia, della miseria, della droga e del suicidio:
> io privilegiato poeta marxista
> che ha strumenti e armi ideologiche per combattere,
> e abbastanza moralismo per condannare il puro atto di scandalo,
> io, profondamente perbene,
> faccio questo elogio, perché, la droga, lo schifo, la rabbia,
> il suicidio
> sono, con la religione, la sola speranza rimasta:
> contestazione pura e azione
> su cui si misura l'enorme torto del mondo.[1214]

È quello che, in parole dette e non scritte, dice in un'intervista reale a Louis Valentin, riassumendo in modo incredibilmente lucido tutta la sua vita e descrivendo il proprio scandalo nel tendere la corda tra sacro e profano, come segno di un amore immenso per la vita:

> Amo la vita ferocemente, disperatamente. E credo che questa ferocia, questa disperazione mi porteranno alla fine. (…) L'amore per la vita è divenuto per me un vizio più tenace della cocaina. Io divoro la mia esistenza con un appetito insaziabile. Come finirà tutto ciò? Lo ignoro. (…) Io sono scandaloso. Lo sono nella misura in cui tendo una corda, anzi, un cordone ombelicale, tra il sacro e il profano.[1215]

[1213] M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 158.
[1214] P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, Milano, RCS libri, 2010, p. 37.
[1215] L.Valentin, *Tête-a-tête avec Pier Paolo Pasolini*, "Lui", avril 1970.

V. TOLENTINO PASO-PAOLINIANO

> Os dois Paulos, Paulo de Tarso e Pier Paolo Pasolini, são dois visionários. Dois homens cuja força do testemunho, da palavra, tem muito a ver com uma determinada visão. Ambos são mártires de um determinado conhecimento acerca da realidade. Paulo um conhecimento escatológico e Pier Paolo Pasolini um conhecimento que, mesmo que de um ponto de vista mais político ou mais estético, é também um conhecimento de natureza messiânica.
> Ambos aparecem ligados por essa espécie de queda, de experiência do abrupto, uma espécie de contaminação pelo impuro, que os torna párias em relação ao seu grupo de origem, mas ao mesmo tempo os torna fundadores de novas comunidades. [1216]

[1216] «I due Paoli, Paolo di Tarso e Pier Paolo Pasolini, sono due visionari. Due uomini la cui forza del testimonio, della parola, ha molto a che fare con una determinata visione. Ambedue sono martiri di una certa conoscenza della realtà. Paolo una conoscenza escatologica e Pier Paolo Pasolini una conoscenza che, anche se da un punto di vista più politico o più estetico, è altresì una conoscenza di natura messianica. Ambedue sembrano legati da una specie di caduta, di esperienza dell'abrupto, una specie di contaminazione dell'impuro, che li rende parie rispetto al loro gruppo di origine, ma allo stesso tempo li fa diventare fondatori di nuove comunità.» Cf. Appendice 1.

V.I Tolentino paolino

> Ser paulino é ter caído do cavalo e não ter esquecido isso.[1217]

V.I.I Il centro fisso di un pensiero mobile

> Esta evolução é ainda mais interessante – e é certamente um fator que confere ao pensamento de Paulo um potencial de sedução muito forte – se tivermos em conta que o mundo paulino tem um centro que permanece imutável: a ressurreição de Jesus. «Se Cristo não ressuscitou a nossa pregação é vazia, e vazia também é a vossa fé» (1 Cor 15,12). Um centro fixo num pensamento móvel – assim se poderia descrever em grande parte o génio do apóstolo que inaugura o cânone cristão.[1218]

All'inizio dell'«anno paolino» - anno giubilare indetto dalla Chiesa cattolica[1219] dal 28 giugno 2008 al 29 giugno 2009 e dedicato alla figura di Paolo di Tarso, nella commemorazione del bimillenario della sua nascita, collocata approssimativamente tra il 7 e il 10 d.C. – José Tolentino Mendonça scrive su quello che considera un «personaggio paradossale», ancora poco e mal conosciuto, nella rivista mensile dei missionari comboniani, ponendo l'accento su uno degli aspetti più originali del pensiero dell'apostolo dei Gentili all'interno del pensiero cristiano: quello di avere un pensiero mobile con un centro fisso, cioè la morte e resurrezione di Cristo. Questo tema, sul quale crediamo di avere già esplorato alcune delle più interessanti conseguenze appoggiandoci sul pensiero del francese Alain Badiou[1220], si può riassumere nel seguente brano della Prima lettera ai Corinzi:

> Anch'io, o fratelli, quando sono venuto tra voi, non mi sono presentato ad annunziarvi la testimonianza di Dio con sublimità di parola o di sapienza. Io ritenni infatti di non sapere altro in mezzo a voi se non Gesù Cristo, e questi crocifisso. Io venni in mezzo a voi in debolezza e con molto timore e trepidazione; e la mia parola e il mio messaggio non si basarono su discorsi

[1217] «Essere paolino è essere caduto dal cavallo e non averlo dimenticato.» Cf. Appendice 1.

[1218] «Questa evoluzione è ancora più interessante – ed è certamente un fattore che conferisce al pensiero di Paolo una potenzialità di seduzione molto forte – se teniamo conto che il mondo paolino ha un centro che rimane immutabile: la resurrezione di Gesù. "Se Cristo non è stato risuscitato dai morti, la nostra predicazione è vuota, e vuota anche la vostra fede» (1 Cor 15,12). Un centro fisso in un pensiero mobile – così si potrebbe descrivere in gran parte il genio dell'apostolo che inaugura il canone cristiano.» J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.

[1219] Durante la solennità dei santi Pietro e Paolo, il 28 giugno 2007, Benedetto XVI proclamò: «Cari fratelli e sorelle, come agli inizi, anche oggi Cristo ha bisogno di apostoli pronti a sacrificare se stessi. Ha bisogno di testimoni e di martiri come san Paolo: un tempo persecutore violento dei cristiani, quando sulla via di Damasco cadde a terra abbagliato dalla luce divina, passò senza esitazione dalla parte del Crocifisso e lo seguì senza ripensamenti. Visse e lavorò per Cristo; per Lui soffrì e morì. Quanto attuale è oggi il suo esempio! E proprio per questo, sono lieto di annunciare ufficialmente che all'apostolo Paolo dedicheremo uno speciale anno giubilare dal 28 giugno 2008 al 29 giugno 2009, in occasione del bimillenario della sua nascita, dagli storici collocata tra il 7 e il 10 d.C.». L'anno paolino fu aperto il 28 giugno 2008 con una celebrazione officiata dal pontefice nella Basilica di San Paolo fuori le mura - sede centrale delle celebrazioni di questo giubileo, dove giacciono le spoglie dell'apostolo –ed è stato chiuso negli stessi giorno e luogo esattamente un anno dopo. Cf. G. Motta, *L' anno paolino*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2010.

[1220] Cf. paragrafo III.II «Primo concetto operativo: SCANDALO»

> persuasivi di sapienza, ma sulla manifestazione dello Spirito e della sua potenza, perché la vostra fede non fosse fondata sulla sapienza umana, ma sulla potenza di Dio. (1 Cor 2, 1-5)

Come dicevamo precedentemente, Paolo non si presenta né come profeta, né come filosofo, ma come apostolo. L'Evento di cui parla non è né empirico, né storico, ma l'apertura di una nuova epoca, che cambia i rapporti fra possibile e l'impossibile. E tutto si basa, infatti, nella pura fedeltà alla possibilità aperta dall'evento, che non può dipendere in nessun modo dalla conoscenza. Infatti, scrive Badiou:

> Per Paolo, l'evento-Cristo è eterogeneo alla legge, perché eccede ogni prescrizione: grazia priva di concetto e di rito appropriato. (…) L'«insensatezza dell'annuncio» ci esime dalla sapienza greca screditando il regime dei luoghi e della totalità. E ci esime dalla legge ebraica screditando osservanze e riti.[1221]

Ritornando al discorso di Tolentino su San Paolo, mettiamo in evidenza due parole: «seduzione» e «genio». La prima è una parola doppia, perfetta dunque per parlare di San Paolo; quella che oggi ci sembra in un'accezione generale una parola profondamente affettiva, come «capacità di sedurre, attrattiva, fascino», deriva infatti dal latino *seductio –onis* (a sua volta dal verbo *seducĕre*) che sta per «il tirare in disparte, separazione» particolarmente nel linguaggio ecclesiastico. La prima idea è, dunque, quella di un'azione diretta a indurre al male, mediante allettamenti, e il risultato di tale azione sarebbe una corruzione[1222]. Insita nella "seduzione" che il messaggio paolino esercita sui lettori – e dunque anche su Tolentino – quella vertigine propria del pericolo, per cui l'apostolo ha creato scandalo tra «Giudei» e «Greci»; una vertigine, insomma, derivata dell'abbandono di tutta la *parafernalia* logica e simbolica dei Gentili e del popolo di Mosè in nome di un'unica verità al di fuori della storia – dunque della comprovazione e della falsificazione – che era la morte e resurrezione di Cristo, mediante la quale cambia l'intero sistema di valori del mondo.

La seconda parola che Tolentino adopera è «genio». E questa si collega direttamente a quella che sembra essere la principale tra le finalità dell'anno giubilare di San Paolo, ossia «rivitalizzare la nostra fede ed il nostro ruolo nella Chiesa di oggi, alla luce dei suoi insegnamenti»[1223], che, nello specifico, presupponeva riscoprire la figura dell'apostolo Paolo e la sua attività, rileggendo e studiando le Lettere e dunque approfondendo il suo insegnamento sulle tre virtù teologali, fede, speranza e carità, indirizzato a tutti, «Giudei» e «Greci». In tale linea si pone Tolentino in questo

[1221] A. Badiou, *op. cit.*, p.91.
[1222] Cf. Treccani: dizionario della lingua italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, *ad vocem*.
[1223] Illustrate durante la conferenza stampa di presentazione dell'Anno paolino (28 giugno 2008 - 29 giugno 2009) e del programma delle iniziative presso la basilica papale di S. Paolo fuori le mura, cf. *Bollettino della Sala Stampa della Santa Sede*, 21-01-2008.

articolo, di carattere semplicemente informativo, che illustra, però, tutta la sua ammirazione – e forse identificazione – con l'apostolo dei Gentili:

> O ano paulino, que se inicia este mês e decorre até junho de 2009, coloca o desafio de reconhecer a personagem paradoxal que, numa daquelas frases inesquecíveis, escreve: «Quando sou fraco, então é que sou forte.» A nossa pergunta vem imediata: «Que homem enigmático é este que revolve a ordem esperada das coisas, elogiando a fragilidade em vez da força?»[1224]

E prossegue il poeta:

> A verdade é que quem pretenda tornar-se leitor de Paulo tem de adequar o ouvido e o coração a uma linguagem paradoxal, que nos desconcerta. A gramática que ele utiliza, o seu modo de pensar e de dizer, estilhaça as convenções. A tradição judaica olhou para a pregação dele com suspeita e escândalo. Os Gregos e os Romanos, habituados à sofisticação do pensamento e ao poder da retórica, menosprezaram o seu discurso, que lhes parecia uma loucura. E, mesmo hoje, passados dois mil anos do seu nascimento, o seu discurso não deixa de ressoar profético e desafiador.[1225]

Nella seconda parte di questo testo, la descrizione di Paolo sembra, a tratti, essere quella che vedremo sarà utilizzata da Tolentino per riferirsi a Pier Paolo Pasolini: «un linguaggio paradossale» e sconcertante che «frantuma le convenzioni» e diventa discorso «profetico e sfidante». Apparentemente meno violento, con un linguaggio verso il quale non sente a priori la necessità di «adeguare l'orecchio e il cuore» ma che alberga un messaggio che, allo stesso modo, sfida le convenzioni – troviamo Tolentino stesso. «Poeta e sacerdote» (in quest'ordine o in quello inverso) è come invariabilmente viene presentato, quasi a sottolineare una scissione in lui tra due territori interiori: quello della libertà poetica e quello della regola religiosa. E contaminando costantemente i due spazi con elementi estranei a questi spazi, costellando la sua poesia di riferimenti teologici, riempendo i suoi sermoni di citazioni letterarie, e moltiplicando all'infinito le possibilità di questa equazione, aggiungendo le altre arti, oltre a quelle letterarie, e altre forme del pensiero, oltre a quello religioso, ai discorsi ecclesiali e poetici. Segni di un universo culturale caotico – come lo ha definito il candidato alla presidenza della repubblica portoghese Marcelo Rebelo de Sousa nella presentazione

[1224] «L'anno paolino, che inizia questo mese e decorre fino al giugno del 2009, colloca la sfida di riconoscere il personaggio paradossale che, in una di quelle frasi indimenticabili, scrive: "Quando sono debole, allora sì che sono forte." La nostra domanda arriva immediata: "Che uomo enigmatico è questo che sconvolge l'ordine aspettato delle cose, elogiando la fragilità al posto della forza?"» in *J. T. Mendonça, Actualidade eclesial, cit.*

[1225] «La verità è che chi pretenda diventare lettore di Paolo deve adeguare l'orecchio e il cuore ad un linguaggio paradossale, che ci sconcerta. La grammatica che lui utilizza, il suo modo di pensare e di dire, frantuma le convenzioni. La tradizione giudaica ha visto la sua predicazione con sospetto e scandalo. I Greci e i Romani, abituati alla sofisticazione del pensiero e al potere della retorica, hanno disprezzato il suo discorso, che gli sembrava una follia. E ancora oggi, due mila anni dopo la sua nascita, il suo discorso non smette di suonare profetico e sfidante.» *Ibidem*.

della raccolta poetica *Estação Central*. Caotica dunque paradossale anch'essa – capace di suscitare scandalo e di essere ritenuta follia. Come in Paolo. Come in Pier Paolo.

La citazione epigrafica di questo discorso è tratta dalla parte finale dell'articolo di Tolentino sulla rivista dei missionari comboniani, che ha per titolo «Estar na fronteira», cioè, essere sulla frontiera, sulla soglia. Spiega l'autore:

> Percorrendo a sua biografia e o seu pensamento, podemos definir Paulo com o adjetivo que os antigos Gregos utilizavam para descrever o sábio. O sábio é um *methórios*, «aquele que está sobre a fronteira». De facto, permanecendo judeu, ele foi também o cidadão de Roma e do mundo, com todas as condições para efetuar uma das operações mais criativas, geniais e complexas: a ação de tradução da mensagem cristã na cultura corrente do seu tempo. Paulo situa-se na dependência do acontecimento pascal protagonizado por Jesus de Nazareth e coloca-se, por inteiro, ao serviço do anúncio da novidade cristã. Mas fá-lo numa língua nova, recorre a novos conceitos e imagens, ousa o contacto com novos espaços. O cristianismo no tempo de Jesus era sociologicamente uma realidade campesina. Com Paulo ganhou a amplidão que o próprio Jesus prometera: «Ide, pois, fazei discípulos de todos os povos, batizando-os em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, ensinando-os a cumprir tudo quanto vos tenho mandado» (Mt 28,19-20). Tornou-se uma realidade urbana, cosmopolita, sem fronteiras.[1226]

Dunque, Paolo, oltre a situarsi personalmente su una soglia – essere ebreo e cittadino romano – ha permesso al messaggio cristiano di diventare «senza frontiere», ed è stata proprio la sua scissione ebreo-romano, latrice dunque di due tradizioni antagonistiche e complementari, che gli ha permesso di oltrepassare tale separazione e fondare un linguaggio universale, transtemporale e transpaziale, in un'azione che Tolentino definisce come delle «più creative, geniali e complete» - un'operazione, sono parole sue, di «traduzione», da quello che era un messaggio sociologicamente contadino ad un messaggio perfettamente integrato «nella cultura corrente del suo tempo», «urbano, cosmopolita, senza frontiere».

Intervento simile a quello che compie Tolentino, e che approfondiremo in seguito, dell'«attualizzazione» del messaggio cristiano «per credenti e non credenti», ricorrendo ai più svariati ed eterogenei riferimenti artistici, come abbiamo appena riferito. "Attualizzazione" fatta, tra l'altro, in una realtà socio-culturale - quella del 2015 - dove si è perso grandemente lo stesso referente cristiano, per cui, più che discorso per "non credenti", che presupporrebbe un linguaggio comune

[1226] «Rivedendo la sua biografia e il suo pensiero, possiamo definire Paolo con l'aggettivo che gli antichi Greci usavano per descrivere il saggio. Il saggio è uno *methórios*, «quello che sta su una frontiera». Di fatto, rimanendo ebreo, lui è stato anche un cittadino di Roma e del mondo, con tutte le condizioni per effettuare una delle operazioni più creative, geniali e complete: l'azione della traduzione del messaggio cristiano nella cultura corrente del suo tempo. Paolo si situa nella dipendenza dell'avvenimento pasquale interpretato da Gesù di Nazareth e si colloca, interamente, al servizio dell'annuncio della novità cristiana. Ma lo fa in una lingua nuova, con ricorso a nuovi concetti e immagini, osa il contatto con nuovi spazi. Il cristianesimo al tempo di Gesù era sociologicamente una realtà contadina. Con Paolo ha guadagnato un'ampiezza che il proprio Gesù aveva promesso: «Andate dunque e ammaestrate tutte le nazioni, battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo, insegnando loro ad osservare tutto ciò che vi ho comandato» (Mt 28,19-20). È diventata una realtà urbana, cosmopolita, senza frontiere.» *Ibidem*.

come base per un'esposizione (quella che poteva avere, per esempio, Pasolini – che si diceva ateo - e la sua generazione), si tratta di un vero e proprio discorso su una *tabula* (quasi) *rasa*, in una lingua (quasi) sconosciuta, e dunque, per forza di cose, più che mai universale e vicina a quella paolina. Un linguaggio, insomma, universale – come può esserlo solo l'arte, la poesia. E qui, di nuovo, non si può che trovare un'impressionante assonanza con quel Pasolini la cui «idea poetica» fu, un giorno, «trasporre l'intera vicenda di san Paolo ai nostri giorni», senza «manomettere o alterare la lettera stessa della sua predicazione» e cioè

> (…) per dare cinematograficamente nel modo più diretto e violento l'impressione e la convinzione della sua attualità. Per dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore, che San Paolo è qui, oggi, tra noi e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia.[1227]

V.I.II Scrivere su San Paolo

Il 27 luglio del 2015, la cronaca che José Tolentino Mendonça pubblica sulla rivista del settimanale portoghese *Expresso*, pasolinianamente designata come «Que coisa são as nuvens»[1228], portava come titolo «A fragilidade de Deus». Sulla fragilità di Dio parla il passaggio paolino della Prima lettera ai Corinzi - «poiché la pazzia di Dio è più saggia degli uomini e la debolezza di Dio è più forte degli uomini» (1Cor 1,25) – versetto che, come nota l'autore, ha generato lungo i secoli grande disorientamento, sul quale hanno cercato di far luce moltissimi esegeti, da Teodoto di Ancira nel V secolo al biblista contemporaneo Gordon D. Fee. Dopo aver analizzato alcuni aspetti della grammatica utilizzata dall'apostolo – l'uso dell'aggettivo *mõron* (pazzo) anziché il sostantivo *mõria* (pazzia) e così anche *asthenes* (fragile) al posto di *astheneia* (fragilità) e l'abbandono del binomio «Giudei/ Greci» introducendo *antrõpõi* come categoria più universale – propone una nuova traduzione: «In verità, questo che è folle in Dio ha più sapienza degli esseri umani, e questo che è fragile in Dio ha più forza degli esseri umani» Tolentino si domanda dunque come è arrivato Paolo a questa rischiosa formulazione e se la fragilità di Dio sia il vero tema di argomentazione dell'apostolo:

> Em relação à primeira das interrogações há que reconhecer que Paulo não chega ao tema através da via bíblica. Quando, na Bíblia hebraica, surgem os vocábulos que descrevem loucura (Is 19,11; Sir 20,31; Sir 41,15) ou fragilidade (Sl 15,4; sab 2,11) eles estão exclusivamente atribuídos a sujeitos humanos e jamais a Deus. A loucura é um traço dos ímpios; e a fragilidade é vista como um défice, nunca como um bem ou virtude. Crê-se hoje,

[1227] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5. Cf. anche il paragrafo IV.II «La sceneggiatura pasoliniana su San Paolo».
[1228] Approfondiremo di seguito in V.II.II «Un "maestro" come Pasolini».

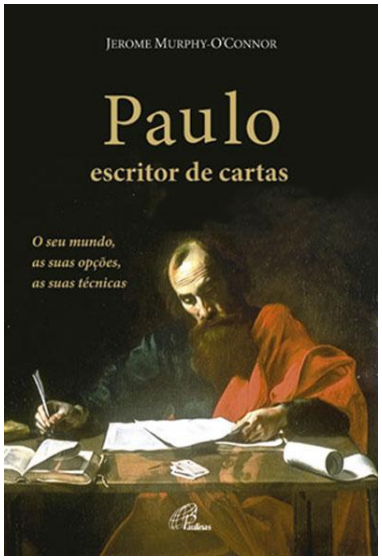
> por isso, que estamos diante de um princípio elaborado pelo próprio Paulo, numa espécie de raciocínio por inferência, quando ele retira as consequências do regime de revelação operado pelo Messias crucificado.
> Sobre a segunda questão — de ponderação mais complexa — há, porventura, que refletir o seguinte: o que vemos insinuado sobre a fragilidade de Deus perderia o seu impacto projetivo se a nossa preocupação fosse saber se Paulo está mesmo a dizer que Deus é louco e frágil, afirmação que não se pode deduzir em nenhum passo do pensamento paulino. Ela torna-se sim positivamente desafiadora quando acompanhamos o modo de raciocinar de Paulo que procura — e consegue — no recurso ao paradoxo, mais do que no tratamento lógico e sistemático dos argumentos, um fortíssimo efeito persuasivo. Se observarmos bem, com o isto que é louco e o isto que é frágil o apóstolo não está apenas a denunciar o juízo equivocado do mundo que, baseado na própria e limitada experiência, avalia Deus insuficientemente. Paulo está também a testemunhar um ardente paradoxo, onde o louco e o frágil são, de facto, signos de uma inédita realidade que relança a revelação de Deus em novos moldes. Nesse sentido, só o discurso religioso que aprende a acolher o paradoxo da fragilidade de Deus aprende a abraçar até ao fim a fragilidade humana.[1229]

Molto importante e molto paolina soprattutto la seconda parte della dichiarazione di Tolentino, in essa potendosi intravedere chiaramente intrecciati, con le designazioni di «paradosso» e di «fragilità», i due concetti operativi scelti per questa tesi: «scandalo» e «vaso d'argilla». Cominciamo col sottolineare l'uso di certi vocaboli, usati per riferirsi all'apostolo, semanticamente molto affini a quelli che potrebbero costituire il patrimonio pasoliniano: «sfidante» per diventare «persuasivo», «denunciando il giudizio equivocato del mondo», con la capacità di «abbracciare fino alla fine la fragilità umana» e senz'altro anche l'aggettivo «ardente» che qualifica «paradosso». Quella che si potrebbe dire l'originalità dell'apostolo sta in diretto rapporto con quanto Badiou scriveva sull'universalismo di Paolo[1230]: il «giudizio equivocato del mondo» su Dio, perché è basato sulla «propria e limitata esperienza», quando l'Evento cristiano non è storico, non essendo dunque passibile di una comprovazione attuata con gli strumenti umani di misura. Il nuovissimo discorso religioso di Paolo si serve del paradosso della fragilità di Dio per «abbracciare fino alla fine la fragilità

[1229] «Sulla prima delle interrogazioni si deve riconoscere che Paolo non arriva al tema attraverso la via biblica. Quando, nella Bibbia ebraica, appaiono i vocaboli che descrivono follia (Is 19,11; Sir 20,31; Sir 41,15) o fragilità (Sl 15,4; sab 2,11) essi sono esclusivamente attribuiti a soggetti umani e mai a Dio. La follia è un tratto degli empi; e la fragilità è vista come un deficit, mai come un bene o una virtù. Si crede oggi, dunque, che ci troviamo dinanzi ad un principio elaborato da Paolo, in una specie di ragionamento per inferenza, quando lui ritira le conseguenze del regime di rivelazione operato dal Messia crocefisso. Sulla seconda questione – di ponderazione più complessa – si deve, eventualmente, riflettere in quanto segue: quel che vediamo insinuato sulla fragilità di Dio mancherebbe d'impatto proiettivo se la nostra preoccupazione fosse quella di sapere se Paolo sta davvero dicendo che Dio è folle e fragile, affermazione che non si può dedurre da nessun passaggio del pensiero paolino. Diventa invece positivamente sfidante quando accompagniamo il modo di ragionare di Paolo che cerca – e riesce – nel ricorso al paradosso, più che nel trattamento logico e sistematico degli argomenti, un fortissimo effetto persuasivo. Se osserviamo bene, con il fatto che è folle e con il fatto che è fragile l'apostolo non sta soltanto denunciando il giudizio equivocato del mondo che, basando nella propria e limitata esperienza, valuta Dio insufficientemente. Paolo sta anche testimoniando un ardente paradosso, dove folle e fragile sono, in effetti, segni di un'inedita realtà che rilancia la rivelazione di Dio in nuovi termini. In tale senso, solo il discorso religioso che impara ad accogliere il paradosso della fragilità di Dio, impara ad abbracciare fino alla fine la fragilità umana.» J.T. Mendonça, *A fragilidade de Deus*, "Expresso", 27 luglio 2015.
[1230] Cf. sottoparagrafo III.II.V «Scandalo per Giudei e Pagani».

umana» - e questo è senz'altro il tipo di spiritualità che Pier Paolo Pasolini ha coltivato, dagli anni di Casarsa fino alla sceneggiatura del film sull'apostolo[1231].

Abbiamo preso come primo esempio di questo "scrivere Tolentiniano su San Paolo" un testo recentissimo e pubblicato in ambito generalista: il settimanale portoghese *Expresso*. Il messaggio paolino del nostro poeta ha, dunque, un'ampia diffusione in un ambiente non strettamente religioso. Ma ci sono anche, naturalmente, vari suoi interventi scritti in altri ambiti più specialistici[1232], quali la Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica dove insegna e di cui è attualmente vicerettore. Si ricordi, ad esempio, ancora sulla scia delle commemorazioni dell'anno giubilare paolino, la sua comunicazione presentata in occasione della «XVII Semana de Estudos Teológicos», dal titolo «Paulo de Tarso, quem és tu? O passado e o presente do Apóstolo das Nações» e che ha avuto luogo nel polo universitario di Braga dal 28 al 30 gennaio 2009; Tolentino è intervenuto nella prima sessione («Paulo de Tarso e o seu mundo») con una relazione dal titolo «A palavra como auto-retrato»[1233].



96. Copertina dell'edizione portoghese di *Paulo, escritor de cartas*.

Ancora sulla scia delle celebrazioni paoline, vedremo Tolentino firmare la prefazione per l'edizione portoghese dello studio de Jerome Murphy-O'Connor, *Paulo, escritor de cartas: o seu mundo, as suas opções, as suas técnicas*. L'autore, un sacerdote domenicano inglese (1935-2013), considerato uno degli esperti mondiali su San Paolo[1234], porta avanti un'interessante ricerca sinottica

[1231] Cf. paragrafo IV.V «Impurità e purezza».
[1232] Riferiamo, tra altri: J.T. Mendonça, *Já leste a Carta aos Romanos?*, in "Cadernos do Instituto de São Tomás de Aquino", 22, XIV, 2009.
[1233] Cf. http://www.braga.ucp.pt/site/custom/template/ucptplfac.asp?SSPAGEID=1158&lang=1&artigoID=1866 (ultima visualizzazione 11.11.2015).
[1234] Dal 1967 fino alla morte, professore di Nuovo Testamento nella Scuola Biblica di Gerusalemme, saggista e conferenziere, sono suoi la popolare guida archeologica della Terra Santa, *The Holy Land*, pubblicato dalla Oxford Press,

sulle introduzioni e sulle conclusioni delle Lettere paoline, che rivela come e quanto l'apostolo sfruttasse le convenzioni epistolari del suo tempo, il momento in cui scriveva e il rapporto che aveva con i suoi destinatari, poiché – scrive il nostro poeta – per «misurarsi con Paolo di Tarso, non basta soltanto avvicinare l'orecchio al suo pulpito. È anche necessario conoscere gli angoli della sua officina letteraria».[1235] Tolentino si riferisce in particolare a quanto occupa le prime 56 pagine del libro, una delle novità apportate dall'opera agli studi paolini, ossia l'analisi che Jerome Murphy O´Connor fa su tutto quanto implicava scrivere e inviare una lettera nel primo secolo: i materiali usati[1236], i segretari e le sue competenze, il modo di spedire le lettere, la lezione dei classici, come Cicerone e Marziale.

Data l'estensione della produzione teologica tolentiniana, sia quella fatta oralmente in convegni e dibattiti, sia quella scritta in riviste della specialità, sulla figura dell'apostolo dei Gentili, e dati questi due esempi iniziali, ambedue collegati al bimillenario di Paolo di Tarso, faremo ora un breve riferimento a due degli interventi più recenti: il primo, del 2014, pubblicato sulla rivista internazionale cattolica *Communio*, e il secondo, un testo inedito, generosamente cedutomi dall'autore, alla base della sua partecipazione alle "36.ªs Jornadas de Estudos Teológicos" della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona l'11 febbraio del 2015.

«Quando o Novo Testamento cita os poetas (Act 17,28): Um mapa para o presente»[1237] parte dall'episodio raccontato negli Atti degli apostoli ed evidenziato nella citazione in epigrafe[1238] –

---

e oltre a questo *Paul the Letter Writer: His World, His Options, His Skills*, lo studio *St. Paul s Corinth: Texts and Archaeology pubblicato dalla Liturgical Press*.

[1235] J.T. Mendonça, *Prefácio*, in J. Murphy-O'Connor, *Paulo, escritor de cartas: o seu mundo, as suas opções, as suas técnicas*, Lisboa, Paulinas, 2010: «Há que saudar vivamente o indispensável contributo desta obra de Murphy-O'Connor. Para medir-se com Paulo de Tarso não basta apenas aproximar o ouvido do seu púlpito. É necessário conhecer os cantos da sua oficina literária»

[1236] Così nasce immediata e spiritosa la critica al dipinto che illustra la copertina, pittura del XVII secolo, di Valentin de Boulogne o Nicolas Tourner, con per lo meno tre anacronismi: la penna, che all'epoca di Paolo era sostituita col calamo di canna; all'epoca non esistevano i libri, ma rotoli di carta o fogli sparsi; infine, Paolo aveva dei segretari a cui dettava le lettere.

[1237] Cf. J.T. Mendonça, *Quando o Novo Testamento cita os poetas (Act 17,28)* in "Communio, Revista Internacional Católica", 4, XXXI, Porto, Associação de Teologia e Cultura Cristã, ottobre-dicembre 2014, pp. 391-397.

[1238] Att 17, 16-34: «Mentre Paolo li aspettava ad Atene, lo spirito gli s'inacerbiva dentro nel vedere la città piena di idoli. Frattanto discorreva nella sinagoga con i Giudei e con le persone pie; e sulla piazza, ogni giorno, con quelli che vi si trovavano. E anche alcuni filosofi epicurei e stoici conversavano con lui. Alcuni dicevano: «Che cosa dice questo ciarlatano?» E altri: «Egli sembra essere un predicatore di divinità straniere», perché annunciava Gesù e la risurrezione. Presolo con sé, lo condussero su nell'Areopago, dicendo: «Potremmo sapere quale sia questa nuova dottrina che tu proponi? Poiché tu ci fai sentire cose strane. Noi vorremmo dunque sapere che cosa vogliono dire queste cose». Or tutti gli Ateniesi e i residenti stranieri non passavano il loro tempo in altro modo che a dire o ad ascoltare novità. E Paolo, stando in piedi in mezzo all'Areopago, disse: «Ateniesi, vedo che sotto ogni aspetto siete estremamente religiosi. Poiché, passando, e osservando gli oggetti del vostro culto, ho trovato anche un altare sul quale era scritto: Al dio sconosciuto. Orbene, ciò che voi adorate senza conoscerlo, io ve lo annuncio. Il Dio che ha fatto il mondo e tutte le cose che sono in esso, essendo Signore del cielo e della terra, non abita in templi costruiti da mani d'uomo; e non è servito dalle mani dell'uomo, come se avesse bisogno di qualcosa; lui, che dà a tutti la vita, il respiro e ogni cosa. Egli ha tratto da uno solo tutte le nazioni degli uomini perché abitino su tutta la faccia della terra, avendo determinato le epoche loro assegnate, e i confini della loro abitazione, affinché cerchino Dio, se mai giungano a trovarlo, come a tastoni, benché egli non sia lontano da ciascuno di noi. Difatti, in lui viviamo, ci moviamo, e siamo, come anche alcuni vostri poeti hanno detto: "Poiché siamo anche sua discendenza". Essendo dunque discendenza di Dio, non dobbiamo credere che la divinità sia

quella, cioè, del discorso di Paolo nell'Areopago di Atene, davanti ad «alcuni filosofi epicurei e stoici» incuriositi dalle «cose strane» che l'apostolo diceva; quel Dio che lui predicava, non solo non era «servito dalle mani dell'uomo, come se avesse bisogno di qualcosa» (fuori dunque dal mondo concreto della storia, ricordiamo in Badiou), ma – e qui «cita i poeti» - creava l'intera umanità come «sua discendenza». Ci s'immagina un crescendo di stupefazione dalla parte dei razionalisti greci che, «quando sentirono parlare di risurrezione dei morti», si beffarono e lo liquidarono dicendo: «Su questo ti ascolteremo un'altra volta».

Interessantissima la lettura che ne fa Tolentino, rimarcando che si tratta della prima e unica volta nel Nuovo Testamento per cui viene utilizzato il termine «poeti» e ricorrendo agli studi di Pie Duployé e, in particolare, a quelli di Karl-Josef Kuschel, nell'evidenziare che la letteratura e i suoi ricorsi specifici sono capaci di esprimere la verità religiosa – tema che approfondiremo, espandendo alle altre forme di arte e cultura la proficua comunicazione con la religione[1239]. Il nostro poeta riconosce a Paolo la capacità di adoperare un linguaggio che gli era estraneo, pur di assicurare l'efficacia del messaggio che voleva trasmettere[1240] e di, nella strategica citazione dell'«altare al dio sconosciuto», aver trovato la disponibilità per introdurre il suo Dio; infine di, introducendo il dialogo con la poesia greca, aver messo a disposizione della sofisticazione del pensiero greco, la possibilità di accesso alla novità del messaggio cristiano:

> Porquê esta opção de alargar a esfera do seu discurso a um domínio extra-teológico? Certamente não se trata de uma deriva ornamental, mas de uma escolha consciente que podemos resumir assim: o apóstolo avizinha-se da poesia pagã para tornar credível o seu discurso religioso cristão. Laurent Pernot recorda que para ser um orador convincente "não basta ser eloquente, é preciso também mostrar-se devidamente cultivado." Isto é: a literatura liberta a teologia do perigo da auto-referencialidade e reforça a sua credibilidade na prática do encontro com outros saberes e mundividências. (…)

simile a oro, ad argento, o a pietra scolpita dall'arte e dall'immaginazione umana. Dio dunque, passando sopra i tempi dell'ignoranza, ora comanda agli uomini che tutti, in ogni luogo, si ravvedano, perché ha fissato un giorno, nel quale giudicherà il mondo con giustizia per mezzo dell'uomo ch'egli ha stabilito, e ne ha dato sicura prova a tutti, risuscitandolo dai morti». Quando sentirono parlare di risurrezione dei morti, alcuni se ne beffavano; e altri dicevano: «Su questo ti ascolteremo un'altra volta». Così Paolo uscì di mezzo a loro. Ma alcuni si unirono a lui e credettero; tra i quali anche Dionisio l'areopagita, una donna chiamata Damaris, e altri con loro.»

[1239] Cf. sottoparagrafo V.I.III «L'arte comunica Cristo».

[1240] «A modalidade da estratégia relacional engendrada por Paulo torna-se exemplar, pois parte da valorização de uma realidade que lhe era estranha e representa um esforço de traduzir com imagens culturalmente legíveis a desconhecida mensagem cristã. "Atenienses...percorrendo a vossa cidade e examinando os vossos monumentos sagrados, até encontrei um altar com esta inscrição: 'Ao Deus desconhecido.' Pois bem! Aquele que venerais sem o conhecer é esse que eu vos anúncio" (Act 17, 23). Paulo percorre e examina a cultura de Atenas. E nisso é, para o cristianismo de todos os tempos, um exemplo.»: La modalità della strategia relazionale inventata da Paolo diventa esemplare, poiché parte dalla valorizzazione di una realtà che le era estranea e rappresenta uno sforzo di tradurre con immagini culturalmente leggibili lo sconosciuto messaggio cristiano. "Ateniesi… percorrendo la vostra città ed esaminando i vostri monumenti sacri, ho trovato un altare con questa iscrizione: 'Al Dio sconosciuto?. Ecco, quello che venerate senza conoscerlo è quello che io vi annuncio" (Att 17,23). Paolo percorre ed esamina la cultura di Atene. E in questo è, per il cristianesimo di tutti i tempi, un esempio. J.T. Mendonça, *Quando o Novo Testamento* art. cit., p. 393.

> Uma coisa é certa: Paulo encontra na literatura um verdadeiro *locus theologicus* que concretiza a sua "explícita vontade de diálogo missionário", descobrindo a potencialidade que a literatura oferece não só para o conhecimento do homem, mas para a procura de Deus.[1241]

97. Cartellone delle giornate si studi paolini «Esperar contra toda a esperança», Università Cattolica portoghese, 11-13 febbraio 2015.

Il secondo testo tolentiniano a cui facevamo riferimento, «Esperar contra toda a esperança – Desafios de Paulo para o nosso presente» è stata la conferenza di apertura delle XXXVI giornate di studi teologici promosse dalla Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica portoghese tra l'11 e il 13 febbraio del 2015[1242] - dal titolo, anch'esse, «Esperar contra toda a esperança», che riprende non solo il versetto della lettera ai Romani (Rm 4,18), ma anche quello iniziale della Prima lettera a Timoteo: «Paolo, apostolo di Cristo Gesù per ordine di Dio, nostro Salvatore, e di Cristo Gesù, nostra speranza». Di nuovo, ben presente nel sottotitolo del suo intervento, quello che interessa a Tolentino è sottolineare l'attualità del messaggio paolino:

> Se um elogio da esperança tem hoje cabimento é o de uma esperança que aceita a prova de fogo da desesperança, e que se de alguma maneira a transcende, também a integra no seu próprio processo. O elogio possível é o de uma esperança que não ignore o enigma e o absurdo de múltiplas situações da história, e por isso não se pretenda ainda triunfalista ou autorreferencial. O elogio possível é o de uma esperança humilde, silenciosa, amadurecida

[1241] «Perché questa opzione di allargare la sfera del suo discorso ad un ambito extra-teologico? Certamente non si tratta di alcuna derivazione ornamentale, ma di una scelta cosciente che possiamo riassumere in questo modo: l'apostolo si avvicina alla poesia pagana per rendere credibile il suo discorso religioso cristiano. Laurent Pernot ricorda che per essere un oratore convincente "non basta essere eloquente, è anche necessario mostrarsi ben coltivato". Cioè: la letteratura libera la teologia dal pericolo dell'auto-referenzialità e rinforza la sua credibilità nella pratica dell'incontro con altro sapere e visioni del mondo. (…) Una cosa è sicura: Paolo trova nella letteratura un vero *locus theologicus* che rende concreta la sua "esplicita volontà di dialogo missionario", scoprendo la potenzialità che la letteratura offre non solo alla conoscenza dell'uomo, ma alla ricerca di Dio.» *Ibidem*, p 397.

[1242] Cf. http://www.snpcultura.org/esperar_contra_toda_a_esperanca.html (ultima visualizzazione 13.10.2015).

> depurada. Uma esperança crucificada e apofática. Uma esperança que tenha a forma daquele «esperar contra toda a esperança» (Rm 4,18), de que nos fala o apóstolo Paulo.[1243]

Prima ancora di dedicarsi a Paolo come professore e come teologo, è importante ricordare che l'apostolo dei Gentili faceva già parte delle frequentazioni del Tolentino studente e ricercatore. Quando, nel 6 luglio del 2004, difende la sua tesi dottorale nella Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona, dichiara al giornalista Luís Filipe Santos dell'agenzia di stampa Ecclesia, che tra le sue letture ci sono San Paolo e Pasolini[1244]. L'elaborazione della tesi di dottorato, tra il 2000 e il 2004, ha avuto a Roma l'orientamento del Professore Jean-Noël Aletti (n.1942), esegeta cattolico, gesuita e docente ordinario di esegesi del Nuovo Testamento presso il Pontificio Istituto Biblico di Roma, membro della Pontificia Commissione Biblica (2002-2013) e della Pontificia Accademia di Teologia, autore di una vastissima bibliografia, in buona parte dedicata alla figura di Paolo di Tarso[1245].

E anche quando il poeta trascorre l'anno accademico 2011-2012 a studiare presso la New York University[1246] come "Straus Fellow", integrando un gruppo di ricercatori sul tema della "Religione e spazio pubblico", si dedica in questo ambito allo studio delle Lettere di San Paolo ai Romani, di cui parla in questi termini alla giornalista Anabela Mota Ribeiro:

[1243] «Se un elogio della speranza ha oggi una ragion d'essere, è quello di una speranza che accetta la prova di fuoco della disperazione, e che se in qualche modo la trascende, la integra anche nel suo stesso processo. L'elogio possibile è quello di una speranza che non ignori l'enigma e l'assurdo di multiple situazioni della storia, e per questo non si pretenda ancora trionfalista o autoreferenziale. L'elogio possibile è quello di una speranza umile, silenziosa, maturata, depurata. Una speranza crocefissa e apofatica. Una speranza che abbia la forma di quel «sperare contro ogni speranza» (Rm 4,18), di cui ci parla l'apostolo Paolo.» "Esperar contra toda a esperança - Desafios de Paulo para o nosso presente" è il testo inedito dell'intervento di José Tolentino Mendonça nelle "36.ªs Jornadas de Estudos Teológicos" della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona il 11.2.2015, cedutomi dall'autore (un suo riassunto pubblicato in http://www.snpcultura.org/esperanca_apesar_do_absurdo.html ultima visualizzazione 10.09.2015).

[1244] «Tolentino Mendonça elege a Bíblia como o seu principal livro de leitura, mas considera também outros poetas da profundidade: "Leio alguns livros da Bíblia: Isaías, Lucas, alguns textos de Paulo, o Livro de Jó, o Eclesiastes. O Pasolini ensinou que a poesia é a arte de resistir ao seu tempo, um manual de inquietações. Na poesia portuguesa, é impossível fugir às armadilhas do Pessoa, mas há poetas mais próximos de mim, como o Herberto Helder, o Ruy Belo."» Tolentino Mendonça elegge la Bibbia come il suo principale libro di lettura, ma considera anche altri poeti della profondità: "Leggo alcuni libri della Bibbia: Isaia, Luca, qualche testo di Paolo, il Libro di Giobbe, l'Ecclesiaste. Pasolini ha insegnato che la poesia è l'arte di resistere al suo tempo, un manuale di inquietudini. Nella poesia portoghese è impossibile sfuggire alle trappole di Pessoa, ma ci sono poeti più vicini a me, come Herberto Helder, Ruy Belo.": L.F. Santos, *Pe. Tolentino Mendonça defende tese de doutoramento*, "Ecclesia", 30 giugno 2004 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/pe-tolentino-mendonca-defende-tese-de-doutoramento/ (ultima visualizzazione 19.02.2015).

[1245] *Colossiens 1,15-20. Genre et exégèse du texte, fonction de la thématique sapientielle* (Roma, Biblical Institute Press, 1981), *Comment Dieu est-il juste ? Clefs pour interpréter l'épître aux Romains* (Paris, Seuil, 1991), *Saint Paul, Épître aux Colossiens* (Paris, Gabalda, 1993), *Israël et la loi dans la lettre aux Romains* (Paris, Cerf, 1998), *Essai sur l'ecclésiologie des lettres de saint Paul* (Paris, Pendé, 2009), *New Approaches for Interpreting the Letters of St Paul. Collected Essays* (Roma, Gregorian & Biblical Press, 2012), ecc. Tolentino e Aletti parteciperanno entrambi, tra il 14 e il 15 maggio 2009, al convegno internazionale "Jésus et Paul", ospitato dalla Facoltà di Teologia della Catalogna (Barcellona) - cf. http://theocatho.unistra.fr/maj/pdf/colloque_internatioanl_14_15_mai_2009.pdf (ultima visualizzazione 17.09.2014).

[1246] Cf. *Tolentino Mendonça investiga em Nova Iorque. Padre e poeta escreverá um livro sobre 'religião e espaço público'*, "Diário de Notícias" (edizione Funchal), 19 settembre 2011.

> Em Nova Iorque trabalhei um ano sobre a carta de S. Paulo aos romanos (que estou também a traduzir para uma nova tradução da Bíblia que se está a fazer). Esse texto, que é um dos grandes textos cristãos, um texto identitário por excelência, só nesta idade, a meio da vida, poderia perceber a sua centralidade. [1247]

L'anno paolino a New York è, come vedremo, un anno anche profondamente pasoliniano[1248] in cui la «centralità» della vita del poeta, non solo gli permette di capire il valore esatto del verbo di San Paolo, ma anche di esplorare quel paradosso paso-paoliniano a cui accennavamo prima. Scrivendo sulla raccolta poetica che scaturisce da questo soggiorno americano, *Estação Central*, il critico letterario Pedro Mexia sottolinea tale aspetto, nel crocevia tra sacro e profano che lì è palpabile, facendo diventare quella «terra desolada» una terra promessa:

> Nova Iorque convém à poesia de José Tolentino Mendonça. Tendo vivido na cidade durante o último ano, Tolentino encontra nessa paisagem múltiplos lugares onde o sagrado e profano se cruzam, se tocam, se interrogam. Esta é a mais paradoxal das coletâneas do poeta, porque a questão central da "santidade" aparece muito associada ao "lodo". A geografia nova-iorquina invade os poemas, Greenwich Village, os parques, o rio Hudson, ou o Chelsea Hotel, convocado como "a última morada de Deus" ("última" talvez no sentido de "mais improvável").
> Toda a estratégia desta poesia consiste em apresentar a "terra desolada" como terra prometida, a "noche oscura" como luz do mundo. […] os poemas assemelham-se por vezes a salmos ou hinos, mas com referências contemporâneas, ao cinema de Panahi e às canções de Bonnie "Prince" Billy. Existem em estado de contradição, e tanto defendem que a sabedoria consiste em "nada omitir", como se baseiam em omissões e elisões.[1249]

Più di recente, la pubblicazione della collana «A Essência das Religiões» - sei volumi che riflettono sull'importanza delle grandi tradizioni religiose nei nostri giorni, le cui prefazioni sono firmate da Tolentino - è ancora occasione per Tolentino per parlare dell'attualità di Paolo. Rispondendo all'intervista di Cristina Margato, il poeta parla di sessualità e del ruolo delle donne

[1247] «A New York ho lavorato per un anno alla Lettera di San Paolo ai Romani (che sto anche traducendo per una nuova traduzione della Bibbia che si sta facendo). Quel testo, che è uno dei grandi testi cristiani, un testo identitario per eccellenza, solo a questa età, a metà della vita, lo avrei potuto capire nella sua centralità.» in A. Mota Ribeiro, *art. cit.*
[1248] Cf. paragrafo V.III «Tolentino paso-paoliniano».
[1249] «New York è lo scenario ideale per la poesia di José Tolentino Mendonça. In un anno trascorso nella Grande Mela, egli ha potuto individuare una vasta gamma di luoghi in cui il sacro e il profano si incontrano, comunicano, si pongono vicendevoli domande. Siamo di fronte al libro più paradossale del poeta, in cui la santità divina – punto focale dell'opera – appare consustanziale all'abiezione umana. Il paesaggio newyorkese pervade le poesie, dal Greenwich Village ai parchi al fiume Hudson, fino al Chelsea Hotel, ribattezzato "l'ultima dimora di Dio" (ove forse l'aggettivo "ultima" assume la valenza di "più improbabile"). Il piano poetico di questa raccolta consiste nel rappresentare la "terra desolada" come terra promessa, la "noche oscura" come luce del mondo. […] I testi presentano un tono tra il salmodico e l'apologetico, ma sempre con riferimenti al mondo contemporaneo, al cinema di Panahi e alle canzoni di Bonnie "Prince" Billy. Ruotano attorno a un principio in sé contraddittorio, al tempo stesso sostenendo che la sapienza si fonda nel "nada omitir" e caratterizzandosi per omissioni ed elisioni» riportato in http://www.wook.pt/ficha/estacao-central/a/id/14039098 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

all'interno del cristianesimo e approfitta per presentare Paolo come il vero e proprio inventore del corpo e dell'individuo, «scandalo e rivoluzione nel mondo antico»:

> São Paulo é um nome fundamental no cristianismo. É o inventor do corpo individual e dos seus direitos fundamentais. O direito e a legitimidade que tem o meu corpo no Ocidente, tal como hoje o pensamos, é uma herança de Paulo de Tarso. O corpo, no tempo de São Paulo, estava hipotecado a uma etnia, a uma cidadania desigual. No fundo, a uma condição. A sociedade tinha a última palavra perante o corpo individual. E esta espécie de invenção da individualidade que acontece com o cristianismo e que faz com que eu já não precise de ser grego, nem homem, nem mulher, nem judeu, nem escravo, nem homem livre... O que vale é a minha relação pessoal com o acontecimento religioso e com a pessoa de Jesus Cristo. Quando Paulo valoriza esta dimensão pessoal constitui um escândalo e uma revolução no mundo antigo. Paulo está a inventar o corpo e o indivíduo.[1250]

V.I.III L'arte comunica Cristo

Il rapporto strettissimo che Tolentino stabilisce tra arte e spiritualità, a cui si alludeva nel paragrafo precedente, parlando del suo articolo sulla rivista *Communio* «Quando o Novo Testamento cita os poetas»[1251], è visibile, *in primis*, nella sua opera poetica, trova riscontro nella sua vita accademica di ricercatore e professore universitario, e anche nella sua vita pubblica ed ecclesiale come sacerdote.

In effetti, nel 2004, la nomina a Direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (SNPC)[1252] gli permetterà di mettere in moto la sua grande capacità organizzativa e avviare un vero movimento culturale filo-cristiano senza precedenti nella Chiesa portoghese. A riconoscerlo, al termine del suo mandato durato dieci anni, sarà proprio il suo successore, José Carlos Seabra Pereira, nel testo che pubblica il 18 novembre 2014, dal titolo "Em louvor de Tolentino Mendonça (ou o exemplo de uma poética da espiritualidade)"[1253]:

[1250] «San Paolo è un nome fondamentale nel cristianesimo. È l'inventore del corpo individuale e dei suoi diritti fondamentali. Il diritto e la legittimità che il mio corpo possiede nell'Occidente, tale come oggi lo pensiamo, è una eredità di Paolo di Tarso. Il corpo, al tempo di San Paolo, era ipotecato ad un'etnia, ad una cittadinanza disuguale. In fondo, ad una condizione. La società aveva l'ultima parola davanti al corpo individuale. E questa specie di invenzione dell'individualità che accade col cristianesimo e che fa sì che non ci sia più bisogno di essere greco, né uomo, né donna, né ebreo, né schiavo, né uomo libero… Quel che vale è il mio rapporto personale con l'evento religioso e con la persona di Gesù Cristo. Quando Paolo valorizza questa dimensione personale costituisce uno scandalo e una rivoluzione nel mondo antico. Paolo sta inventando il corpo e l'individuo.» in C. Margato, O caminho da fé supõe uma rebeldia, "Expresso", 14 gennaio 2014.

[1251] Cf. J.T. Mendonça, *Quando o Novo Testamento* art. cit., pp. 391-397.

[1252] Il Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (SNPC) è una delle dieci segreterie nazionali della Conferência Episcopal Portuguesa, la riunione di tutti i vescovi nazionali, che attua attraverso Commissioni Episcopali nei diversi settori specifici dell'attività pastorale; quella di cui dipende la SNPC è la Comissão Episcopal da Cultura, Bens Culturais e Comunicações Sociais.

[1253] "In lode di Tolentino Mendonça (o l'esempio di una poetica della spiritualità)"

> Durante anos decisivos da sua existência ao serviço da Igreja e da cultura em Portugal, o Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (SNPC) foi orientado e movido pelo Padre José Tolentino Mendonça, que o conduziu com a força tranquila do exercício cristão dos seus talentos de inteligência e sensibilidade. (…)
> Com a contenção que impera na sua obra lírica, com a densidade de sugestões reflexivas que dela ressalta para as suas crónicas e para as suas homilias, a sua condução do SNPC ensinou a ver o implícito e a ler o flagrante segundo uma gramática do assentimento, na «partilha/ do furtivo/ lume».[1254]

È stato come direttore del SNPC che José Tolentino Mendonça ha partecipato a numerose iniziative di carattere culturale e spirituale di grande risonanza nei mezzi di comunicazione portoghesi[1255]. Ricordiamo brevemente, per la sua importanza, la visita di Benedetto XVI in Portogallo, dove, il 12 maggio del 2010, ha incontrato il mondo della cultura nel Centro Cultural de Belém. Erano 1300 personalità che includevano Tolentino[1256], il quale, il giorno successivo, commenta in questi termini il discorso del Papa all'inviato di *Avvenire* a Lisbona, Luigi Geninazzi:

> Il modo con cui ha affrontato una delle questioni fondamentali della cultura, e cioè il rapporto con la verità. Lo ha fatto con il rigore intellettuale che tutto il mondo gli riconosce, ma anche con toni poetici e commoventi. Ci ha invitato a vivere bene, a non accontentarci di creare delle opere d'arte, ma di fare della nostra stessa vita un capolavoro. Quel suo appello finale, "Fate diventare le vostre vite luoghi di bellezza", può diventare lo slogan di un nuovo inizio per la cultura del mio Paese e più in generale dell'Europa.[1257]

[1254] "Durante anni decisivi della sua esistenza al servizio della Chiesa e della cultura in Portogallo, il Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (SNPC) fu orientato e mosso da Padre José Tolentino Mendonça, che lo ha condotto con la forza tranquilla dell'esercizio cristiano dei suoi talenti di intelligenza e sensibilità. (…) Con la contenzione che domina la sua opera poetica, con la densità di suggerimenti riflessivi che da essa dà il salto verso le sue cronache e verso le sue omelie, la sua conduzione del SNPC ha insegnato a vedere l'implicito e a leggere il flagrante, secondo una grammatica dell'assentimento, nella «condivisione / del furtivo / fuoco». Iniziati in questa poetica della spiritualità, coltiveremo il suo esempio!" J.C. Seabra Pereira, *Em louvor de Tolentino Mendonça (ou o exemplo de uma poética da espiritualidade)*, pubblicato il 18 novembre 2014 in http://www.snpcultura.org/em_louvor_de_tolentino_mendonca.html (ultima visualizzazione 24.02.2015).

[1255] Cf. capitolo I. «José Tolentino Mendonça – profilo bio-bibliografico» e in particolare il paragrafo «Progressione intelletuale, professionale e sociale».

[1256] Nel suo discorso, Benedetto XVI ringraziò in particolare il presidente della "Commissione episcopale della cultura, beni culturali e comunicazione sociale" - da cui dipendeva il Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura: «Vós, obreiros da cultura em todas as suas formas, fazedores do pensamento e da opinião, «tendes, graças ao vosso talento, a possibilidade de falar ao coração da humanidade, de tocar a sensibilidade individual e coletiva, de suscitar sonhos e esperanças, de ampliar os horizontes do conhecimento e do empenho humano. […] E não tenhais medo de vos confrontar com a fonte primeira e última da beleza, de dialogar com os crentes, com quem, como vós, se sente peregrino no mundo e na história rumo à Beleza infinita.»: Questo è un momento che richiede il meglio delle nostre forze, audacia profetica, capacità rinnovata di "nuovi mondi al mondo far vedere", come direbbe il vostro Poeta nazionale (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, II, 45). Voi, lavoratori della cultura in tutte le sue forme, fabbricanti del pensiero e dell'opinione, "avete, grazie al vostro talento, la possibilità di parlare al cuore dell'umanità, di toccare la sensibilità individuale e collettiva, di suscitare sogni e speranze, di ampliare gli orizzonti della conoscenza e dell'impegno umano. (...) E non avete paura di confrontarvi con la sorgente prima e ultima della bellezza, di dialogare con i credenti, con chi, come voi, si sente pellegrino nel mondo e nella storia verso la Bellezza infinita".» In http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100512_incontro-cultura.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[1257] L. Geniazzi, *Come l'emozionante tema di nuovo inizio*, "Avvenire", 13 maggio 2010.

La visita pastorale in Portogallo seguiva lo spirito dell'incontro di Benedetto XVI con 260 artisti (pittori e scultori, architetti, musicisti, gente del cinema, del teatro, della danza, della fotografia, tra cui c'era pure José Tolentino Mendonça, nella categoria dei letterati), il 21 novembre del2009 nella Cappella Sistina, in cui il Pontefice aveva espresso il desiderio della Chiesa di "ristabilire l'amicizia con gli artisti". Due anni dopo, all'inizio di dicembre del 2011, Tolentino diventerà consulente del Pontificio Consiglio della Cultura, su invito del cardinale Gianfranco Ravasi, potendo dunque continuare a Roma la promozione del dialogo tra fede e cultura. Intervistato da Catarina Carvalho sull'antichità di tale dialogo, risponde:

> É uma realidade congénita, a ligação da fé e da cultura. E a cultura no Ocidente nasceu muito do impulso e da energia criativa da própria fé. Nos últimos séculos ou a Igreja se divorciou ou a cultura se autonomizou. Há um distanciamento e um silêncio. O trabalho de um artista é sempre um trabalho espiritual porque remete para a procura da verdade. A arte e a fé são matérias comuns, remetem para a procura, a interrogação e para a abertura radical ao outro. O próprio sentido de transcendência, mesmo que não explicitado, está sempre presente no trabalho do artista. Essa espécie de estaleiro da transcendência, de grande atelier da transcendência, é uma coisa que faz existir uma proximidade muito grande entre a fé e a arte.[1258]

Questi ponti che uniscono arte e spiritualità, più che far parte di un programma o di una qualsiasi obbligatorietà, sono qualcosa di profondamente intimo allo spirito di Tolentino. E dunque il dialogo con gli artisti, per esempio, è qualcosa che fa parte della sua natura, del suo modo di pensare il mondo, non si tratta di una costruzione. E a comprovarlo ci sono decine e decine di esempi del contatto che stabilisce o promuove tra le arti, alcuni all'interno del suo stesso operare poetico, altri nell'ambito della sua azione pastorale o accademica. Tra tanti, possiamo rilevare uno che, per la sua longevità e proficuità, appare veramente straordinario e che – vedremo – ha anche una asserzione propriamente paolina.

Si tratta dell'incontro con Ilda David', pittrice nata a Benavente (1955), autrice del murale di maioliche per l'esposizione universale di Lisbona (l'Expo98) dal titolo *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*, ispirato all'Eneide, alla tradizione cristiana e ai miti arabi e persiani – il che dimostra già una sua particolare sensibilità verso i temi religiosi. Con il nostro poeta, la prima collaborazione avvenne l'anno precedente, con la copertina e le illustrazioni interne di *Cântico dos Cânticos*, traduzione tolentiniana pubblicata per la prima volta nel 1997 dalle edizioni Cotovia, in edizione bilingue

[1258] «È una realtà congeniale, il legame tra la fede e la cultura. E la cultura dell'Occidente è nata dall'impulso e dall'energia creativa della propria fede. Negli ultimi secoli o la Chiesa ha divorziato o la Cultura è diventata autonoma. C'è una distanza ed un silenzio. Il lavoro di un artista è sempre un lavoro spirituale perché va verso la ricerca della verità. L'arte e la fede sono materie comuni, vanno verso la ricerca, la domanda e l'apertura radicale all'altro. Lo stesso senso di trascendenza, anche se non esplicitato, è sempre presente nel lavoro dell'artista. Una sorta di cantiere della trascendenza, un qualcosa che avvicina molto fede e arte» in C. Carvalho, *art. cit*.

ebraico-portoghese[1259] - un'opera alla quale, come abbiamo visto, Tolentino è molto legato affettivamente, dato che lo ha ascoltato per la prima volta, senza sapere di cosa si trattasse, da una donna analfabeta[1260]. La «bela tradução do mais problemático dos textos canónicos» secondo il critico letterario Pedro Mexia[1261] riscuoterà anche successo sui palcoscenici quando, nel novembre del 2011, il gruppo drammatico "TEatroensaio" ne presenterà una lettura, teatralizzata dal regista Pedro Estorninho[1262]. Le forme estremamente organiche di Ilda David' sembrano tracciate sull'aridità del deserto biblico.

Nel 1998, vedremo Tolentino firmare il testo per il catalogo della mostra *Ilda David': pintura 1995-1998*, organizzata dal Centro di Arte di S. João da Madeira, mentre l'anno successivo vedrà un passo importante in questo sodalizio: non solo la pittrice sarà incaricata di illustrare la copertina della raccolta poetica *Baldios*, nella sua prima edizione - una polaroid minimalista, in toni molto scuri, su cui campeggia in bianco il nome dell'autore, il titolo e la casa editrice – ma nella raccolta figura anche la prima di due poesie che dedicherà a Ilda David[1263].

Nel 2001, ad aprire la quinta raccolta pubblicata da José Tolentino Mendonça - *De Igual para Igual*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001- una seconda polaroid di Ilda David'. L'artista della «imensidão flagrante dos contrastes», lavorando sempre con la tecnica della polaroid, s'inserisce in un territorio tra pop art e arte povera, affine alla ricerca di Dio nell'incompiuto, nelle macerie, nella sua valorizzazione dello scarto del mondo così tolentiniana – e pasoliniana. Dopo quello sul "disegno",

[1259] La stessa casa editrice provvederà alla riedizione del volume due anni dopo: Cf. J.T. Mendonça, *Cântico* cit.

[1260] Cf. capitolo I. «José Tolentino Mendonça – profilo bio-bibliografico». «Ouvi o Cântico dos Cânticos recitado por uma mulher também analfabeta, que era zeladora da igreja da paróquia onde vivia. Uma vez disse-me aquele poema e fiquei aturdido, extasiado, aquelas palavras apoderaram-se de mim. Nunca tinha ouvido nada assim fascinado. Há um antes e um depois daquele momento. De vez em quando, pedia-lhe que repetisse. Ela não sabia o que era aquilo. Tinha aprendido de cor. Anos mais tarde descobri que era um texto bíblico. Estudei-o muito. Traduzi-o para português.»: Ho ascoltato il Cantico dei Cantici recitato da una donna analfabeta, che era la curatrice della chiesa della parrocchia dove abitavo. Una volta mi ha detto quel poema e sono rimasto stordito, estasiato, quelle parole si sono impossessate di me. Non avevo mai ascoltato nulla del genere, fascinato. C'è un prima e un dopo quel momento. Ogni tanto le chiedevo che lo ripetesse. Lei non sapeva cosa era quello. Aveva imparato a memoria. Anni dopo ho scoperto che era un testo biblico. L'ho studiato molto. L'ho tradotto in portoghese. A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[1261] «José Tolentino Mendonça ha fatto una bella traduzione del più problematico dei testi canonici. Il problematico statuto canonico del Cantico viene, tra l'altro, dal fatto di riflettere sull'amore umano, completamente umanizzato, come valore in se stesso, indipendente dalla procreazione, consacrando soltanto il valore etico e poetico della coppia.» in http://www.livroscotovia.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=121 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

[1262] Al Cantico dei Cantici tornerà più volte Tolentino nella sua produzione poetica, l'ultima delle quali nel volume *Estação Central* con la poesia «Patti Smith explica o Cântico dos Cânticos».

[1263] "Para um desenho de Ilda David'" in J.T. Menonça, *Baldios* cit.: «Por muito tempo se recordam / chamas, matagais, forças que tínhamos / à espera do seu regresso / mas vive-se de um momento para outro / a imensidão flagrante dos contrastes / nomes imóveis, repleto / só desejo assinala // é assim que rodo / à volta de lugares desconhecidos / nenhum corte me doeu / nunca estive sozinha». Per molto tempo si ricordano / fiamme, boscaglie, forze che avevamo / aspettando il suo ritorno / ma si vive da un momento all'altro / l'immensità flagrante dei contrasti / nomi immobili, pieni / il desiderio segnala // così mi aggiro / intorno a luoghi sconosciuti / nessun taglio mi ha fatto male / non sono mai stata da sola.

ora è una «foresta dipinta da Ilda David'» a ispirare un nuovo componimento poetico che Tolentino le offre in questo volume[1264].

È del primo verso della seconda strofa della poesia «A montanha única»[1265] (della settima raccolta di Tolentino Mendonça, *A Estrada Branca* – la cui copertina, tra l'altro, è una nuova polaroid di Ilda David', dove però, in contrasto con le precedenti scelte, figura un gioco di ombre vegetali sotto un fondo chiarissimo) che prenderà titolo la mostra di pittura di Ilda David' nella galleria Porta33 a Funchal (17.12.2005 - 31.03.2006), per il cui catalogo, edito dalla Assirio & Alvim, Tolentino scrive sei poesie: *Tábuas de pedra*. Due anni dopo, una iniziativa analoga, questa volta in collaborazione con il Museo Carlos Machado di Ponta Delgada (Azzorre) sarà all'origine del volume *Pentateuco: Pintura de Ilda David'* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2007), con una presentazione di Tolentino Mendonça.

Nel 2006 sarà ancora Ilda David' a illustrare le copertine delle due antologie poetiche tolentiniane che escono, praticamente in simultanea, in Italia e in Portogallo: *La notte apre i miei occhi / A noite abre os meus olhos.* E quando la casa editrice Assírio & Alvim affida a José Tolentino Mendonça la cura della nuova versione della settecentesca "Bibbia di Almeida" - considerata la prima traduzione della Bibbia dall'ebraico al portoghese fatta da João Ferreira Annes d'Almeida - tale edizione, uscita in otto volumi tra il 2007 e il 2008, avrà più di 600 illustrazioni di Ilda David'. L'anno successivo di nuovo vedremo l'artista di Benavente assistere il poeta con i disegni che accompagnano le sue "Histórias escolhidas da Bíblia", un racconto delle principali storie della Bibbia per i bambini.

[1264] "Uma floresta pintada por Ilda David'" in J.T. Mendonça, *De igual* cit.: «De instante para instante / identificam-se lacunas, espaços irremediáveis distâncias: / é apenas uma parte / a experiência que fazemos / do que seja o tempo // Nesse descoberto que separa / um instante de outro / estendes o teu próprio corpo / nenhuma outra maneira / guardou o perfume da neve / sobre os muros / como se não fosse.». Da istante a istante / s'identificano lacune, spazi irrimediabili / distanze: / è soltanto una parte / l'esperienza che facciamo / di quel che sia il tempo // In quello scoperto che separa / un istante dell'altro / distendi il tuo proprio corpo / nessun altro modo / ha conservato il profumo della neve / sulle mura / come se non fosse.

[1265] "A montanha única" in J.T. Mendonça, *A Estrada* cit.: «Em algum momento fomos simultâneos / como dois corpos tombando na água / passámos por portas diferentes / de forma que se prestava a tamanhas confusões / nossos gestos equivaliam-se com precisão / quando um estendia um pano de púrpura / o outro pousava um pano escarlate / quando um erguia a sua lâmpada / dir-se-ia a mesma mais além a ser erguida / com vasos idênticos / e os reservados aromas da oblação // Entre as duas tábuas de pedra / a montanha única ardia em fogo / até ao céu» :In qualche momento fummo simultanei / come due corpi a cadere nell'acqua / passavamo da porte distinte / in un modo che si prestava a innumerevoli confusioni / i nostri gesti si equivalevano con precisione / quando l'uno stendeva un pano di porpora / l'altro posava un panno scarlatto / quando uno alzava la sua lampada / sembrava la stessa, Là oltre, ad essere alzata / coi bacini identici / e i riservati aromi dell'oblazione // Fra le due steli di pietra / la montagna unica ardeva in fiamme / fino al cielo Trad. in J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 77.

98. Ilda David', *San Paolo*, della mostra "Cartas de S. Paulo", Braga, Seminário Conciliar, gennaio 2009.

Di particolare interesse per noi è quella che si può chiamare veramente una "collaborazione paolina" tra artista e poeta. Il 25 gennaio 2009, festa della conversione di San Paolo, è stata inaugurata presso il Seminário Conciliar de Braga una serie inedita di pittura sul *corpus* paolino, privilegiando le Lettere di riconosciuta autenticità, scelte in collaborazione con Tolentino Mendonça[1266]. Oltre ai nuclei che contemplavano le sette lettere paoline, un ultimo portava il titolo di «Rosto de São Paulo» e che il giornalista portoghese António Marujo ha designato come «Ilda David' pinta um vulcão chamado Paulo de Tarso»:

> Em sete capelas laterais da igreja de São Paulo, nos claustros e num corredor do seminário ficarão colocadas, até 25 de Junho, duas dezenas de pinturas - algumas delas são como retábulos, um motivo central e glosas laterais.
> "São Paulo contribuiu para a mudança do mundo antigo. Era um homem austero, que desprezava o fausto, e muitas vezes sozinho em confronto com as cidades clássicas que visitava." (…)
> Há quatro anos que Ilda David' anda às voltas com a Bíblia: primeiro, foram as mais de 600 pinturas que fez para a "Bíblia Ilustrada", com texto de Ferreira d'Almeida, fixado por Tolentino Mendonça. Agora, é São Paulo, que já no primeiro trabalho a fascinara. "Na altura da Bíblia comecei a fazer coisas maiores, que retomei agora. Interessava-me voltar a São Paulo e às Cartas". (…)
> "É impressionante a transformação de alguém que muda o sentido da sua vida e conserva a mesma persistência e obstinação. É uma das personagens mais fascinantes da Bíblia."[1267]

[1266] «E, não fosse já meritória tal elevação, acrescentou-lhe o recorte científico: com base na crítica textual bíblica, privilegiou as Cartas de reconhecida autenticidade paulina. Serviu-se para isso da preciosa colaboração de José Tolentino Mendonça, reconhecido biblista e poeta.» E, non fosse già meritoria tale elevazione, le ha aggiunto il ritaglio scientifico: con base nella critica testuale biblica, ha privilegiato le Lettere di riconosciuta autenticità paolina. Si è servita pertanto della preziosa collaborazione di José Tolentino Mendonça, riconosciuto biblista e poeta. *Arquidiocese de Braga apresenta pinturas inéditas de Ilda David' sobre Cartas de S. Paulo* in http://www.snpcultura.org/pcm_arquidiocese_braga_apresenta_exposicao_ilda_david_sobre_sao_paulo.html (ultima visualizzazione 17.11.2015).

[1267] «In sette cappelle laterali della chiesa di San Paolo, nei chiostri e in un corridoio del seminario, saranno collocate, fino al 25 giugno, due diecine di pitture – alcune di loro sono come pale d'altare, un motivo centrale e altri laterali. "San Paolo ha contribuito per il cambiamento del mondo antico. Era un uomo austero, che disprezzava il fasto, e molte volte da solo in confronto con le città classiche che visitava." (…) Sono quattro anni che Ilda David' si rigira con la Bibbia: prima, sono state le più di 600 pitture che ha fatto per la "Bibbia illustrata", con testo di Ferreira d'Almeida, fissato da Tolentino Mendonça, Ora, è San Paolo, che già durante il primo lavoro la affascinava. "All'epoca della Bibbia ho

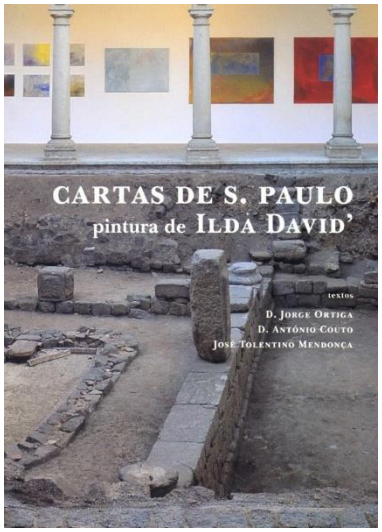
99. Chiostro del Seminário Conciliar di Braga, mostra "Cartas de S. Paulo – pintura de Ilda David'".

Il catalogo della mostra, pubblicato dal Seminário Conciliar de S. Pedro e S. Paulo, *Cartas de S. Paulo, pintura de Ilda David'* raccoglie testi dell'Arcivescovo di Braga Jorge Ortiga[1268], António Couto e, naturalmente, di José Tolentino Mendonça, che dichiara di riconoscere «in ogni pittura il motivo teologico», di essere capace «di leggere, tramite queste immagini, le pieghe della narrativa biblica», di sentire qui «la sintassi incancellabile di Paolo»[1269]. In un'intervista concessa a Miguel Miranda e pubblicata sul sito della SNPC il 30 gennaio 2009, l'artista spiega la genesi della mostra:

cominciato a fare cose più grandi, che ho ripreso ora. M'interessava tornare a San Paolo e alle Lettere". (…) "È impressionante la trasformazione di qualcuno che cambia il senso della sua vita e mantiene il senso di persistenza e ostinazione. È uno dei personaggi più affascinanti della Bibbia."» in A. Marujo, Ilda David' pinta um vulcão chamado Paulo de Tarso, "Público", 21 gennaio 2009.

[1268] Col titolo «A beleza da glória de Deus na criação», le parole di Don Jorge Ortiga, Arcivescovo Primaz di Braga e Presidente della Conferenza Episcopale Portoghese sulla mostra di Ilda David': «Agradeço a Ilda David', em nome da Arquidiocese de Braga, e do Seminário em particular, a magnífica exposição de pintura com que nos privilegia. Estou certo de que, do ponto de vista da pastoral vocacional, da cultura e da evangelização, os frutos serão imensos, de modo a intuirmos a visão da glória de Deus para a humanidade nas Cartas de Paulo e a assumirmos a nossa vocação ao serviço do amor.» Ringrazio Ilda David', a nome dell'Arcidiocesi di Braga e del Seminario in particolare, per la magnifica esposizione di pittura con cui ci privilegia. Sono sicuro che, dal punto di vista della pastorale vocazionale, della cultura e dell'evangelizzazione, i frutti saranno tantissimi, in modo da intuire la visione della gloria di Dio per l'umanità nelle Lettere di Paolo e assumere la nostra vocazione al servizio dell'amore.
In http://www.snpcultura.org/pcm_a_beleza_da_gloria_de_Deus_na_criacao.html (ultima visualizzazione 17.11.2015).

[1269] J.T. Mendonça in *Cartas de S. Paulo, pintura de Ilda David'*, Braga, Seminário Conciliar, 2009: «Reconheço em cada pintura o motivo teológico; sou capaz de ler, por estas imagens, as pregas da narrativa bíblica; folheio, do mesmo modo que vejo, do mesmo modo que oiço, a sintaxe inapagável de Paulo.»



100. Copertina del catalogo della mostra “Cartas de S. Paulo, pintura de Ilda David"”.

> Parti das sete cartas atribuídas a Paulo. Em quase todas escolhi uma passagem de grande gravidade, profunda. Uma profissão de fé batismal (Rm 6,4); a manifestação de Cristo a Cefas, aos doze, a Tiago, a todos os Apóstolos e, por último, a Paulo como um aborto (1Cor 15); o assomo dos perigos (2Cor 11,24-34); a graça de Deus que leva Paulo a evangelizar os gentios e os Apóstolos, os circuncisos (Gl 2,9); a prisão de Paulo e a coragem para anunciar a Palavra de Deus (Flp 1,2-14); a figura da mãe que acalenta e alimenta os filhos e do pai que os trata com afeto (1 Ts 2,7-8); a ressurreição sugerida pela figura do arcanjo e do som da trombeta (1 Ts 4,4-18); o pedido de Paulo para que Onésimo, seu companheiro, fosse bem recebido (Flm 1,8-22). A partir destas narrativas, pintei uma imagem que evocasse cada texto, de modo que a representação traduzisse a densidade narrativa. São momentos fortemente graves, a partir dos quais se torna possível elaborar uma imagem clara do texto. Um fio vermelho liga todas as Cartas. [1270]

[1270] «Sono partita dalle sette lettere attribuite a Paolo. Da quasi tutte ho scelto un brano di grande gravità, profonda. Una professione di fede battesimale (Rm 6,4); la manifestazione di Cristo a Cefa, ai dodici, a Giacomo, a tutti gli Apostoli e, infine, a Paolo come un aborto (1Cor 15); l’insorgere dei pericoli (2Cor 11,24-34); la grazia di Dio che porta Paolo a evangelizzare i gentili e gli Apostoli, i circoncisi (Gl 2,9); la prigionia di Paolo e il coraggio di annunciare la parola di Dio (Flp 1,2-14); la figura della madre che abbraccia e nutre i figli e del padre che li tratta con affetto (1 Ts 2,7-8);la resurrezione suggerita dalla figura dell’arcangelo e del suono della tromba (1 Ts 4,4-18); la richiesta di Paolo che Onesimo, suo compagno, fosse ben ricevuto (Flm 1,8-22). A partire da queste narrative, ho dipinto un’immagine che evocasse ogni testo, in modo che la rappresentazione traducesse la densità narrativa. Sono momenti fortemente gravi, a partire dai quali diventa possibile elaborare un’immagine chiara del testo. Un filo rosso lega tutte le Lettere.» «A sombra de Paulo projetada nos mármores brancos de Atenas - Entrevista a Ilda David'» in http://www.snpcultura.org/id_entrevista_ilda_david_exposicao_sao_paulo.html (ultima visualizzazione 17.11.2015).

101. Ilda David', tre tele raffiguranti episodi paolini tratti dalle Lettere, dalla mostra "Cartas de S. Paulo".

Cosa particolarmente interessante per quanto ci riguarda è il riferimento parallelo che la pittrice ha fatto, nell'elaborazione del "suo" Paolo di Tarso, alla biografia romanzata del santo, scritta dal *saudosista* portoghese Teixeira de Pascoaes (1877-1952)[1271], a cui precedentemente si è fatto riferimento, nel delineare il profilo biografico dell'apostolo dei Gentili[1272].

Pascoaes è, come abbiamo detto[1273], un autore con cui José Tolentino Mendonça ha un rapporto molto intimo, da quando, nel 2000 ha curato la riedizione di *O pobre tolo: prosa e poesia*[1274]. Nella presentazione di questo scritto del 1923 e rimaneggiato sette anni più tardi, il nostro poeta usa due termini profondamente paolini[1275]: la «scandalosa» indifferenza che Pascoaes aveva nei confronti delle convenzioni letterarie del suo tempo e il fatto, da essa derivato, di essere una «figura de fronteira» - come di frontiera l'abbiamo appena visto definire l'apostolo dei Gentili[1276]. La

[1271] «Li e reli o livro de Pascoaes, que me acompanhou na elaboração das pinturas. Há uma imagem que me ficou: a sombra de Paulo projetada nos mármores brancos de Atenas.» Ho letto e riletto il libro di Pascoaes, che mi ha accompagnato nell'elaborazione delle pitture. C'è un'immagine che mi è rimasta: l'ombra di Paolo proiettata sui marmi bianchi d'Atene. «A sombra de Paulo projetada nos mármores brancos de Atenas - Entrevista a Ilda David'» in http://www.snpcultura.org/id_entrevista_ilda_david_exposicao_sao_paulo.html (ultima visualizzazione 17.11.2015).
[1272] Cf. paragrafo III.I «La figura, il pensiero, la produzione scritta».
[1273] Cf. sottoparagrafo I.VII.II «Pascoaes».
[1274] Teixeira de Pascoaes, *O pobre tolo* cit.
[1275] «Talvez a maior grandeza desta obra esteja na soberana solidão com que nos olha. Indiferente às convenções, escandalosamente distante daquilo que no seu tempo (e no nosso) era a civilização e a literatura. *O Pobre Tolo* é uma figura de fronteira na paisagem mental do século português. Uma figura seminal, noturna, uma negríssima substância insone, ("íntimo incêndio de escuras flamas", como algures se diz), uma conversa de mortos, arbitrária, irónica, fragmentária. Raras vezes se viu texto assim na nossa tradição literária.»: Forse la maggiore grandezza di questa opera risiede nella sovrana solitudine con cui ci guarda. Indifferente alle convenzioni, scandalosamente distante di ciò che al suo tempo (e nel nostro) era la civiltà e la letteratura. *O Pobre Tolo* è una figura di frontiera nel paesaggio mentale del secolo portoghese. Una figura seminale, notturna, una nerissima sostanza insonne, ("intimo incendio di scure fiamme", come si dice da qualche parte), una conversazione di morti, arbitraria, ironica, frammentaria. Rare volte si è visto un testo così nella nostra tradizione letteraria. J.T. Mendonça, Prefácio in Teixeira de Pascoaes, Teixeira de Pascoaes, *O pobre tolo* cit., p. 16.
[1276] «Rivedendo la sua biografia e il suo pensiero, possiamo definire Paolo con l'aggettivo che gli antichi Greci usavano per descrivere il saggio. Il saggio è uno *methórios*, "quello che sta su una frontiera" (…).» Cf. J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial*, cit.

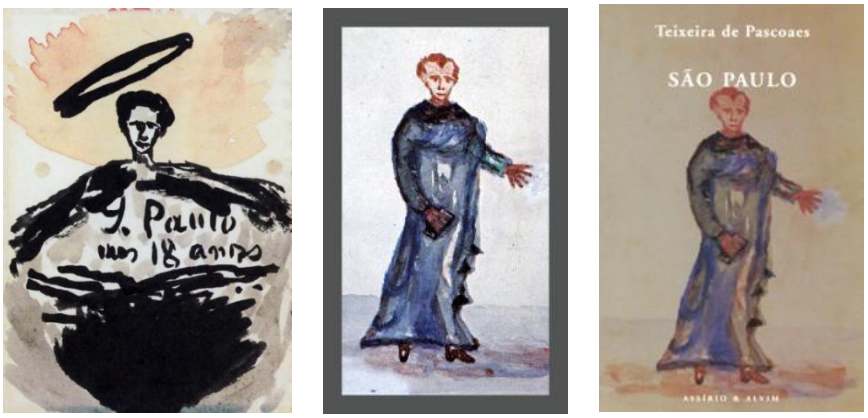
pubblicazione di questo volume, fatta dalla casa editrice Assírio & Alvim, anticipa di due anni le varie edizioni che lo stesso editore farà per ricordare il cinquantenario della scomparsa di Teixeira de Pascoaes – tra i quali il suo *São Paulo.* Scriverà Tolentino nel 2007 sulla visione che Pascoaes ha della figura del santo di Tarso:

> O mais interessante para Pascoaes era o «espectro», o «fantasma», o «floco de neve e labareda», o «vulto mal delineado na penumbra», o «animal apaixonado», o «anjo», o «faminto de Deus». Era verificar, ao modo de Jerónimo que não tirava os olhos da caveira, como «o esqueleto emagrecido» de um Homem «é transtornado, de súbito, por íntimas energias imprevistas». Era explorar num indivíduo, suficientemente batido por ventos contraditórios, tombado do cavalo do seu próprio destino, cego pela revelação da Graça depois da cegueira de um crime, as grandes e únicas fronteiras simbólicas do Ser Humano. Não digo que Paulo de Tarso tenha constituído um simples pretexto, ainda que sublime, para este ensaio fulgurante sobre a condição humana. Digo que Pascoaes perseguiu no apóstolo dos gentios aquilo que nele poderia ser universal: retirou-o desse lugar de exclusão onde o mundo moderno fixou o fenómeno religioso, chamou a São Paulo, não apóstolo, mas poeta («o maior poeta»), mediu-o com Homero e com os sacros poetas da Hélade, colocou-o como «trágico intérprete da Vida» , à maneira de Lucrécio ou Virgílio, Dante ou Shakespeare, quis ler tudo, mesmo os seus achaques, como um dispositivo criador que se manifestou também em Dostoievski e, doutra maneira, em Byron. Mas sem que este impulso analógico vise entronizar Paulo numa academia literária. Pascoaes não aborda literariamente nem a sua figura, nem os seus escritos, que avizinhou, primeiro, ao «livro dos que não sabem ler» e, depois, a essa obra escatológica, a obra universal por excelência, que é «o livro da Vida». Recolhe uma certa unanimidade a observação que mais do que vidas de santos, mais do que a biografia de São Paulo, Pascoaes foi escrevendo a biografia de si mesmo.[1277]

In conclusione, sarà interessante notare che nella presentazione alla riedizione del 1984 del *San Paolo* di Teixeira de Pascoaes, il regista Antonio Pedro de Vasconcelos non solo evidenzia quello che anche Tolentino nota - cioè che «più che le vite dei santi, più che la biografia di San Paolo, Pascoaes ha scritto la biografia di se stesso» - e che del resto è ben visibile anche nei diversi autoritratti del biografo paolino, in cui impersona l'apostolo dei Gentili – arrivando ad associare il *saudosista* portoghese a Pier Paolo Pasolini:

[1277] J.T. Mendonça, *A dança divina da poesia*, "Ecclesia", 5 gennaio 2007 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/a-danca-divina-da-poesia/ (ultima visualizzazione 17.11.2015): «Il più interessante per Pascoaes era lo «spettro», il «fantasma», il» «fiocco di neve e fiamma», il «volto impreciso nella penombra», «l'animale appassionato», «l'angelo», il «famelico di Dio». Era verificare, come Girolamo che non toglieva gli occhi dal teschio, come lo «scheletro dimagrito» di un Uomo «è frastornato, da subito, da intime energie impreviste». Era esplorare, in un individuo, sufficientemente fustigato da venti contradditori, caduto dal cavallo del suo stesso destino, ceco per la rivelazione della Grazia dopo la cecità di un crimine, le grandi e uniche frontiere simboliche dell'Essere Umano. Non dico che Paolo di Tarso abbia costituito un semplice pretesto, anche se sublime, per questo saggio folgorante sulla condizione umana. Dico che Pascoaes ha perseguito nell'apostolo dei gentili quello che in lui potrebbe essere universale: l'ha ritirato da quel luogo di esclusione dove il mondo moderno ha fissato il fenomeno religioso, chiamò San Paolo non apostolo, ma poeta («il più grande poeta»), l'ha misurato con Omero e con i sacri poeti della Grecia, l'ha collocato come «tragico interprete della vita», alla maniera di Lucrezio o Virgilio, Dante o Shakespeare, ha voluto leggere tutto, anche i suoi acciacchi, come un dispositivo creatore che si manifestò anche in Dostoievski e, in altro modo, in Byron. Ma senza che tale impulso analogico voglia intronare Paolo in un'accademia letteraria. Pascoais non giunge letterariamente né la sua figura, né i suoi scritti, che avvicinò, prima, al «libro di chi non sapeva leggere» e, dopo, a quell'opera escatologica, l'opera universale per eccellenza, che è «il libro della Vita». Raccoglie una certa unanimità l'osservazione che più che le vite dei santi, più che la biografia di San Paolo, Pascoaes ha scritto la biografia di se stesso.»

> De resto, sempre que penso em Pascoaes é ao autor de *Mamma Roma* que o associo: o mesmo rosto cavernoso, o mesmo gosto polémico da contradição, a mesma violência verbal, o mesmo espírito anárquico e anti-burguês, a mesma desconfiança da cultura, o mesmo amor da natureza como revelação do sagrado, a mesma comunhão com os mendigos e os que desafiam a ordem, a lei e o destino. Pasolini, Pascoaes, sete letras, iguais as três primeiras: o acaso não fabrica todos os dias destas coincidências. (…)[1278]



102. Due autoritratti di Teixeira de Pascoaes come San Paolo e copertina della terza edizione della biografia dell'apostolo, pubblicata per la prima volta dall'autore portoghese nel 1934

V.I.IV Paolo e Pier Paolo sullo "scandalo"

Brevemente e a mo' di riassunto di questo paragrafo, riportiamo Paolo di Tarso e, tramite la sua lezione, Pier Paolo Pasolini, alla comunicazione con il poeta e teologo portoghese José Tolentino Mendonça. Come introduzione a questa parte del lavoro, abbiamo considerato il «centro fisso» del «pensiero mobile» di Paolo, ossia quella esclusiva e militante fedeltà all'evento della morte e resurrezione di Cristo. In questa strategia comunicativa, subentrano le caratteristiche identificate da Tolentino: la capacità di «seduzione» del suo discorso e il «genio» della sua concezione ed espressione; un discorso che «frantuma le convenzioni» attraverso «un linguaggio paradossale» e sconcertante – e che è dunque pronto a costituire scandalo - caratteristiche che vediamo in modo evidentissimo in Pasolini, ma che sono, anche se apparentemente con meno violenza, presenti anche nell'operare tolentiniano. A cominciare, se vogliamo, dalla stessa accesa ammirazione che prova nei confronti di Pasolini, che considera un maestro al pari dell'apostolo dei Gentili.

[1278] «Del resto, sempre che penso a Pascoaes, è all'autore di *Mamma Roma* che lo associo: lo stesso viso scavato, lo stesso gusto polemico della contraddizione, la stessa violenza verbale, lo stesso spirito anarchico e anti-borghese, la stessa sfiducia della cultura, lo stesso amore della natura come rivelazione del sacro, la stessa comunione con i miserabili e con quelli che sfidano l'ordine, la legge e il destino. Pasolini, Pascoaes, sette lettere, uguali le tre prime: il caso non produce tutti i giorni di queste coincidenze.» A.P. de Vasconcelos, *Apresentação (1984)* in Teixeira de Pascoaes, *São Paulo* cit., p. 7.

Nel tentativo di trovare un denominatore comune alternativo a quello precedentemente scelto nella definizione del concetto operativo «scandalo»[1279], abbiamo pensato al momento anteriore allo scandalo, cioè a ciò che porta Paolo, Pasolini e Tolentino a incorrere nello scandalo. E di nuovo l'epistolografia dell'apostolo ci è venuta incontro – questa volta attraverso il testo al quale Tolentino stesso aveva dedicato un anno di studi a New York: la Lettera ai Romani. In essa si trova la massima del «Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente» **(**Rom 12, 2). Tolentino è l'uomo che non accetta questo secolo di incomunicabilità e, in effetti, la sua arte come la sua attività accademica e pastorale sembrano interamente volte a distruggere le frontiere tra credenti e non credenti, tra l'arte e la spiritualità[1280]; Pasolini è lo scrittore corsaro e luterano che ha battagliato vigorosamente contro le realtà neocapitalistiche che stavano operando una mutazione antropologica nell'Italia del dopoguerra[1281]; Infine, Paolo di Tarso è l'uomo stesso che detta questa frase a Terzo, cristiano di Corinto – l'uomo che scandalizzò ebrei e pagani, perché il messaggio che portava non si poteva conformare al mondo tale com'era stato fin lì.

Il tema del cambiamento, insito in quello dello scandalo, è anche quello che troviamo, avendo come scenario la stessa città di Roma, nella poesia di Pasolini, scritta tra il 1951 e il 1956 e pubblicata in *Le ceneri di Gramsci* (1957). Qui è un mutamento sociale che si riscontra anche nella soggettività del poeta, che arriva a vivere i conflitti storici come esistenziali. Sono della sesta e ultima parte della meditazione serale ed estiva compiuta in *Il Pianto della scavatrice* i seguenti versi:

> Piange ciò che muta, anche
> per farsi migliore. La luce
> del futuro non cessa un solo istante
>
> di ferirci: è qui, che brucia
> in ogni nostro atto quotidiano,
> angoscia anche nella fiducia
>
> che ci dà vita, nell'impeto gobettiano
> verso questi operai, che muti innalzano,
> nel rione dell'altro fronte umano,
>
> il loro rosso straccio di speranza.

Due importanti punto di contatto: il primo è il tema del pianto – tanto caro a Tolentino, da avergli dedicato lo studio che accompagna una sua selezione di antiche preghiere della liturgia

[1279] Che partiva del versetto 1 Cor 1, 23 «noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani»; cf. paragrafo III. II «Primo concetto operativo: SCANDALO».
[1280] Cf. sottoparagrafo V.I.III «L'arte comunica Cristo».
[1281] Cf. sottoparagrafo IV.IV «Altri percorsi paolini nell'opera di Pasolini».

cristiana supplicando il dono delle lacrime[1282] - e sul quale riflette in un articolo pubblicato in Italia su *Avvenire* il 3 settembre 2015, comparando il cinema di Pasolini a quello di Fellini e arrivando alla conclusione che «a differenziare il cinema di Pasolini da quello di Fellini stanno le lacrime»:

> L'anno dopo (di *La Dolce Vita* di Fellini), Pasolini gira il suo primo film, *Accattone*. Come *La dolce vita*, è una parabola sulla decadenza, ma qui c'è ancora posto per una lacrima. Che cos'è una lacrima? Il regista-poeta spiega: è ciò che mostra, contro ogni capitolazione, che il male è il contrario del bene. L'epigrafe che sceglie per *Accattone* è un passo del Purgatorio di Dante: «... l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava: 'O tu del ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'etterno / per una lacrimetta che 'l mi toglie…' ». Questo verso è chiaramente la chiave di lettura di Accattone, ma la si potrebbe applicare a tutto il progetto cinematografico di Pasolini. [1283]

L'altro punto di contatto, forse ancora più interessante, ha a che fare con la «luce del futuro» che ferisce e brucia e «angoscia anche nella fiducia che ci dà vita», ma che è quello che spinge gli operai a mantenere, silenziosamente, la propria speranza. Si tratta, dunque, del paolino «sperare contro ogni speranza», che portava nella comunicazione di Tolentino alle XXXVI giornate di studi teologici del febbraio 2015 le sfide di Paolo nel presente[1284]: l'elogio di una speranza che accetta la disperazione e «la integra anche nel suo stesso processo», che non ignora «l'enigma e l'assurdo di multiple situazioni della storia» e che è «umile, silenziosa, maturata, depurata»[1285]. Ecco di Pasolini gli «operai, che muti innalzano (…) il loro rosso straccio di speranza». Sembra un cerchio che si chiude perfettamente: Paolo-Pasolini-Tolentino. Sotto il segno dello scandalo, di quello che lo precede, la non-conformità col mondo, e di quello che lo segue, la speranza.

[1282] J. Félix de Carvalho e J.T. Mendonça, *O dom das lágrimas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
[1283] J.T. Mendonça, *Sono le lacrime che separano il cinema di Fellini e Pasolini*, Avvenire, 3 settembre 2015.
[1284] Cf. sottoparagrafo V.I.II «Scrivere su San Paolo».
[1285] «Se un elogio della speranza ha oggi una ragion d'essere, è quello di una speranza che accetta la prova di fuoco della disperazione, e che se in qualche modo la trascende, la integra anche nel suo stesso processo. L'elogio possibile è quello di una speranza che non ignori l'enigma e l'assurdo di multiple situazioni della storia, e per questo non si pretenda ancora trionfalista o autoreferenziale. L'elogio possibile è quello di una speranza umile, silenziosa, maturata, depurata. Una speranza crocefissa e apofatica. Una speranza che abbia la forma di quel «sperare contro ogni speranza» (Rm 4,18), di cui ci parla l'apostolo Paolo.» "Esperar contra toda a esperança - Desafios de Paulo para o nosso presente" è il testo inedito dell'intervento di José Tolentino Mendonça nelle "36.ªs Jornadas de Estudos Teológicos" della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona il 11.2.2015, cedutomi dall'autore.

V.II Tolentino pasoliniano

> Pasolini mostrou-me que o olhar, o conhecimento, a arte, podem ser outra coisa – podem ser o lugar de uma ardente interrogação, o lugar de uma solidão imensa, mas uma solidão necessária, para sentirmos o peso do nosso corpo como o peso de uma pergunta inescusável que fazemos ao real – e que aceitamos que o real nos faça.[1286]

V.I.I Il centro mobile di un pensiero fisso

> Acho que os textos sagrados não se esgotam na Bíblia. A Bíblia é um território sagrado, mas há novos textos sagrados. (...)
> Pela experiência humana. É sagrado tudo aquilo que dá a ver o ser humano no seu estremecimento. Nesta coisa que é quase original, de cada um de nós nascer a cada momento. A aflição, o tumulto, a convulsão, que mesmo quando estamos quietos parece que se adivinha, e que um poema tem obrigação de mostrar nitidamente (...)[1287]

Intervistato per il *Jornal-i* il 26 marzo 2011 sulla poesia di uno dei suoi idoli poetici di sempre, Ruy Belo[1288], José Tolentino Mendonça esemplifica quello che intendiamo come «centro mobile di un pensiero fisso». Il pensiero fisso è quello della sacralità di ogni testo che indaghi e trasmetta «l'afflizione, la scossa, la convulsione» propria degli esseri umani. E il centro mobile – o, se preferiamo, i vari luoghi diversi che diventano centro di volta in volta – sono tutti quelli dove si riscontran «l'essere umano nel suo sussulto», sia che si tratti di un versetto biblico, come quello di 2 Cor 12,7, «E perché io non avessi ad insuperbire a motivo della eccellenza delle rivelazioni, m'è stata messa una scheggia nella carne», sia che compaia nella forma di un fotogramma di Accattone in cui il personaggio si pone davanti a «un momento irrazionale, religioso (…) quando l'uomo avrà davanti a sé, finita l'oppressione di classe, solo la sua natura umana, la morte.»[1289]. Sono queste due immagini di quello che, nella conclusione di questa indagine, ci apparirà come un terzo concetto estemporaneo: il tormento.

[1286] «Pasolini mi ha dimostrato che lo sguardo, la conoscenza, l'arte, possono essere un'altra cosa – posso essere il luogo di uno scottante interrogativo, il luogo di una solitudine immensa, ma di una solitudine necessaria, per sentire il peso del nostro corpo come il peso di una domanda inescusabile che facciamo al reale – e che accettiamo che il reale ci faccia.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1287] «Penso che i testi sacri non si esauriscono nella Bibbia. La Bibbia è un territorio sacro, ma ci sono nuovi testi sacri. (...) Per via dell'esperienza umana. È sacro tutto quello che permette di vedere l'essere umano nel suo sussulto. In questa cosa che è quasi originale, di ognuno di noi nascere ad ogni momento. L'afflizione, la scossa, la convulsione, che anche quando siamo tranquilli sembra rivelarsi, e che un poema ha l'obbligo di far vedere nitidamente (…)» M. Ramos Silva, *art.cit.*

[1288] Cf. I capitolo «JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA – profilo bio-bibliografico»

[1289] P.P. Pasolini, *Cristo e il Marxismo*, "L'Unità", 22 dicembre 1964, p.3.

Il tormento in Paolo, quando gli duole la spina nella sua carne – non importa quale sia la sua natura (tentazioni? oppositori? una afflizione fisica?), serve a ridimensionarlo umanamente dopo le grandi esperienze mistiche che ha vissuto. Prima, l'apostolo lo considera un ostacolo (Gal 5,14-16) e arriva a chiedere a Dio di rimuoverlo (2 Cor12, 8), dopo però ne capisce e assume la lezione: la potenza divina si manifesta meglio nella debolezza umana (2 Cor 4,7) – subentrando così la grazia e la forza di sopportarla. Ecco dunque «l'essere umano nel suo sussulto», l'uomo tormentato che dubita e si dibatte finché non trova la pace nella fede in Dio.

In Pasolini, viceversa, il tormento è proprio quell'incessante ricerca di un Dio la cui assenza gli duole come una vera spina nella carne. È quello che si intravvede in varie sue dichiarazioni – come questa: «Io non credo in Dio. Se poi nelle mie opere sopravvive un "afflato" cristiano di amore verso le cose del mondo e gli uomini – un amore, voglio dire, irrazionale, ispirato -, non credo di dovermene vergognare.»[1290]. Ed è ancora quello che si vede, propriamente, nelle sue opere; riprendiamo *Accattone* e lasciamo la parola a Enzo Siciliano:

> Al fondo dell'immagine pasoliniana c'era, visibilissima, una angoscia irriscatabile, religiosa: i corpi macilenti, mortificati, dei personaggi, incarnavano quell'angoscia, ne costituivano la liturgia.
> Accattone non è un film di contestazione politica, ma religioso-esistenziale. I bianchi sovresposti, la luce romana che non perdona: l'intensità dei primi piani, ottenuta sulla durata spinta al limite del tollerabile – Accattone che fissa il Tevere, e l'angelo alle sue spalle come una sorta di ministro divino, evocando un mistero sacro, provocando una meditazione sul mai compensato rischio della vita. (…)
> Alla sensibilità serpentina del manierismo figurativo cinquecentesco, Pasolini unisce un furore anomalo, il furore anti-umanistico, anti-rinascimentale, e profondamente cattolico-rurale (…).[1291]

Ecco dunque, di nuovo, «l'essere umano nel suo sussulto», l'alter-ego di Pasolini frammentato nei suoi personaggi - in *Accattone*, la cui angoscia (il tormento) è «irriscattabile, religiosa», una vera e propria liturgia. Paolo, come Pasolini e, come vedremo, Tolentino, tre centri mobili con il pensiero fisso di una specifica sacralità, quella che indaga e trasmette «l'afflizione, la scossa, la convulsione» propria degli esseri umani: in altre parole, il nostro "vaso d'argilla". Abbiamo dato ascolto all'apostolo e al regista sul proprio tormento, ma quello che forse ci interessa ancor di più in questa sede è vedere come tale tormento risulti chiarissimo nella lettura che Tolentino fa dei due autori.

Nell'importante e molte volte citata intervista che il poeta portoghese concede ad Anabela Mota Ribeiro (e dove San Paolo è riferito 8 volte e Pasolini 9), Tolentino si riferisce a entrambi sotto due aspetti diversi, due aspetti che possono rimettere ad un'apparente fragilità, ma dove si trovano in

[1290] P.P. Pasolini, *Le belle bandiere* cit.p.239.
[1291] E. Siciliano, *op. cit.*, p. 265.

effetti due punti di forza – e in tale tensione fragilità-forza, il motto paolino e «l'essere umano nel suo sussulto». Riguardo all'apostolo dei Gentili e al precedentemente accennato anno newyorchese trascorso a studiare la sua Lettera ai Romani[1292], parla della propria età, della maturità portatagli dagli anni, che assicura una sempre più grande comprensione dell'autore biblico:

> (aos vinte anos) Não poderia perceber o drama humano. O drama do crente que Paulo encena no seu corpo. Não poderia entender a divisão interior que Paulo vive entre cristianismo e judaísmo. E não poderia perceber a centralidade que Paulo dá à cruz como lugar da salvação, da construção. Para entender os mistérios cristãos, é preciso uma vida adulta. Madalena era alguém que vivia um exílio muito grande de si mesma. Esteve como morta e num encontro com Jesus renasceu. Não é por acaso que Jesus apareceu primeiro a Madalena. Porque só quem esteve como morto pode entender a ressurreição.[1293]

Il passare degli anni va, genericamente, contro il sistema di valori dominanti ("scandalo") – e lo stesso Pasolini lo soffriva molto, come abbiamo visto[1294]. Eppure Tolentino considera che solo dopo l'accumulo di «afflizioni, scosse, convulsioni» è stato in grado di capire il «drama humano», più esattamente "corporeo" come ci dice, di Paolo. Era un dramma certamente ben segnato nel corpo e nell'animo dell'apostolo che, non bisogna dimenticarlo, quando scrisse le Lettere (databili tra gli anni '50 e '60, del periodo del suo ministero itinerante e la prigionia) aveva una cinquantina d'anni. Quando il poeta afferma che «solo chi è stato morto può capire la resurrezione», sta sottilmente indicando alla giornalista che anche lui è morto e rinato, che anche lui è «caduto dal cavallo» e non se n'è dimenticato – nella sua stessa definizione di cosa significhi essere "paolino"; un pensiero fisso si muove anche verso il suo stesso centro.

Un po' prima, nella stessa intervista, accosta la vita di Pasolini a quella di Ludwig Wittgenstein – che considera propria di un santo, di un fuggiasco[1295] - considerando che

[1292] Cf. sottoparagrafo V.I.II «Scrivere su San Paolo».

[1293] (a vent'anni) «Non avrei potuto comprendere il dramma umano. Il dramma del credente che Paolo mette in scena nel suo corpo. Non avrei potuto capire la divisione interiore che Paolo vive tra cristianesimo e giudaismo. E non avrei potuto comprendere la centralità che Paolo dà alla croce come luogo di salvezza, di costruzione. Per capire i misteri cristiani, è necessaria una vita adulta. La Maddalena era una che viveva un esilio molto grande da se stessa. Era come morta e in un incontro con Gesù è rinata. Non è per caso che Gesù è comparso per prima alla Maddalena. Perché solo chi è stato morto può capire la resurrezione.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[1294] «Pier Paolo prendeva ad amare un abbigliamento vistoso, quasi per adeguarsi alla moda "giovane" in voga: golf di lana dai colori spericolati, i pantaloni di pelle, i giubbetti di renna, i polacchetti ai piedi. Con gli anni Settanta prese a scurirsi i capelli. Faceva ironia su tutto questo: parlava di un obbligo erotico: unica fatuità. In questo teatrino, invadente oggetto *pop*, esorbitante, era piazzata la Maserati.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p.349.

[1295] «(…) a vida de um santo. Uma vida que me comove muito. (…) a vida de um foragido. Há nele uma fome de humanidade, de anonimato, de transformação e de silêncio que se encontra nos santos.». La vita di un santo. Una vita che mi commuove molto. (…) la vita di un fuggiasco. C'è in lui una fame di umanità, di anonimato, di trasformazione e di silenzio che si ritrova nei santi. In A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

> A blasfémia não está tão longe da santidade como se pensa. Na tensão daquela vida há uma dádiva, uma capacidade de entrega, um desejo de verdade que só um Absoluto é capaz de saciar. «Bem-aventurados os sedentos, bem-aventurados os que têm fome e sede.»[1296]

Più avanti, parla del poeta italiano paragonandolo a Flannery O'Connor e ricordando il suo arrivo a Roma e la lezione di *Accattone* - il profano attraverso l'oculo del sacro, che li fa diventare tutt'uno: la storia del emmarginato filmata come se si trattasse del sacrificio di un martire, perché l'esperienza del male attraversa tutte le vite e dunque tutti abbiamo bisogno di essere salvati:

> Somos mesquinhos, banais, egóticos, ressentidos. Se não tomamos consciência disso não conseguimos a transformação. A primeira condição da transformação é a nudez. Ser capaz de contar a sua verdade. Gosto muito da Flannery O'Connor, que é para mim, ao lado do Pasolini, uma mestre espiritual. Ela mostra um mundo que se diria monstruoso. De assassinos em série. De gente capaz de tudo. «Esse mundo somos nós.» Até que acontece o encontro com a graça. É esse encontro que transforma a nossa vida. Penso que não se pode dividir [a humanidade] entre homens bons e homens maus. (…) Há a experiência do mal, que é comum a todos, que nos atravessa, corrói, domina em tantos momentos.[1297]

I due passaggi hanno in comune la parola "verità", messa in rapporto con la vita e l'opera di Pasolini: prima, il suo «desiderio di verità che solo un Assoluto è capace di soddisfare» e poi la «nudità» (l'autoanalisi completamente onesta) che bisogna avere per «raccontare la propria verità». In ambedue casi, dunque, una ricerca del vero che crea la possibilità dello "scandalo", soprattutto se incide sulla fragilità dell'uomo, la sua «esperienza del male» ("vaso d'argilla"). Due categorie paoline che Tolentino impiega per il poeta italiano. Parlando nella prima persona plurale («Siamo meschini, banali, egocentrici, amareggiati (…) Esiste l'esperienza del male, che è comune a tutti, che ci attraversa, corrode, domina in tanti momenti») l'intervistato si butta nella mischia, con San Paolo, Wittgenstein, Flannery e ovviamente Pier Paolo Pasolini; condividono tutti quella «caduta dal cavallo» e – nella fedeltà al vero - non si sono dimenticati di questa caduta. Anzi, ne fanno materia della propria arte – quasi fosse un'umana ricerca di quella grazia che, eventualmente, si ritrova.

Lo fanno in «nudità», sottolineiamo ancora – perché la categoria del corpo (quel povero "vaso d'argilla" che porta il tesoro) è sempre presente nella mente di Tolentino, sia che si parli di Pasolini – il binomio pasoliniano sacro/profano, che enuncia, presuppone la parola "occhio" o "oculo",

[1296] «La blasfemia non è così lontana dalla santità quanto si crede. Nella tensione di quella vita c'è una donazione, una capacità di consegna, un desiderio di verità che solo un Assoluto è capace di soddisfare. «Benedetti i sedenti, benedetti coloro che hanno fame e sete.» *Ibidem.*

[1297] «Siamo meschini, banali, egocentrici, amareggiati. Se non prendiamo coscienza di questo, non riusciamo nella trasformazione. La prima condizione della trasformazione è la nudità. Essere capace di raccontare la propria verità. Mi piace molto Flannery O'Connor, che è, per me, accanto a Pasolini, una maestra spirituale. Lei fa vedere un mondo che si direbbe mostruoso, di assassini seriali, di gente capace di tutto. «Quel mondo siamo noi.» Finché non succede l'incontro con la grazia. È tale incontro che trasforma la nostra vita. Penso che non si può dividere l'umanità tra uomini buoni e uomini cattivi. (…) Esiste l'esperienza del male, che è comune a tutti, che ci attraversa, corrode, domina in tanti momenti.» *Ibidem.*

comunque la mediazione del corpo – sia che si parli dell'apostolo, come abbiamo appena visto: «Il dramma del credente che Paolo mette in scena nel suo corpo». E allora ci sembrano perfette le parole di Scarpetta per riassumere quanto sopra esposto:

> Se Pasolini riconosce a questo attaccamento il suo valore storico (è il prodotto di una situazione, di una cultura, è «ereditato»), ciò non gli impedisce in nessun caso di essere autenticamente (e, precisa, «liberamente») vissuto, fino all'estremo del pensiero e del corpo, fino allo «scandalo», fino alla «follia» paoliniana.[1298]

V.II.II Un "maestro" come Pasolini

> Toda a vida de Pasolini é abalada por um furor didático. Não apenas porque começou como professor a sua atividade, primeiro em Friuli e depois em Roma, onde aliás a exerceu em condições humanas duríssimas. Dir-se-ia que sobretudo depois, nesse vasto e múltiplo surto que acometeria a sua vida, quando Pasolini era, antes de tudo, o poeta, ou, antes de tudo, o cineasta, o romancista, o dramaturgo, o homem público, o ícone, o cronista da situação italiana. Um único traço permanecia inalterado: o do mestre. [1299]

Riprendiamo la citazione[1300] di Francisco Roda, lo pseudonimo che José Tolentino Mendonça ha scelto per firmare la prefazione della più recente edizione portoghese di *Escritos Corsários – Cartas Luteranas, uma antologia* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2006), in cui viene messo in evidenza il «furore didattico» pasoliniano. La parola "furore" è di per sé interessante, perché la vediamo spesso associata all'apostolo dei Gentili; ma in questo caso la lettura non offre margine a dubbi, dato che l'espressione è una sorta di sdoppiamento del titolo stesso della presentazione: «Uma fúria paolina». Uniti dalla parola furore/furia[1301] gli aggettivi "didattico" e "paolino" collegano Pasolini a Paolo ed entrambi alla vocazione pedagogica, come abbiamo avuto modo di approfondire[1302]. Tolentino / Roda continua:

> Pasolini era mestre sempre, e era-o por conhecimento, por excentricidade, por rigor ético, por sincretismo, por heresia, por instinto. Inscreve-se tão claramente na posteridade que as cinzas

[1298] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.175.

[1299] «Tutta la vita di Pasolini è stata arruffata da un furore didattico. Non soltanto perché ha iniziato la sua attività come professore, prima nel Friuli e poi a Roma, dove tra l'altro l'ha esercitata in condizioni umane durissime. Si direbbe che soprattutto dopo, in quella vasta e molteplice scossa che ha investito la sua vita, quando Pasolini era, innanzitutto, il poeta, o innanzitutto, il regista, il romanziere, il drammaturgo, l'uomo pubblico, l'icona, il cronista della situazione italiana. L'unico tratto che rimane inalterato: quello del maestro.» F. Roda, *Uma fúria paulina* in P.P. Pasolini , *Escritos Corsários* cit., p.11.

[1300] Cf. sottoparagrafo IV.IV.IV «"Corsaro" e "Luterano"».

[1301] Dal latino *furor-oris*, derivato di *furĕre* «infuriare», che sta a significare «stato di grande eccitazione provocato da passione violenta»; «violenza rabbiosa, impeto, veemenza»; infine «stato di esaltazione, di concitazione dello spirito» - con le specifiche accessioni *furore profetico* e *furore poetico*. Cf. Treccani: dizionario della lingua italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, *ad vocem*.

[1302] Cf. sottoparagrafo IV.III.II «Il doppio di Pasolini».

> de Gramsci fundaram, quão distintamente dela se distancia por um ecletismo proliferante: de Moisés a Marx, de Freud a São Paulo, de De Martino a Sade. Ele absorve tudo, às vezes de forma confusa, como apontam alguns, nessa espécie de puzzle monumental e orgânico que alimenta a sua genial estratégia expressiva.[1303]

"Scandalo" e impurità: un maestro che insegna attraverso la propria «eccentricità» - costruendo «eresie», quali affiancare «Mosè a Marx», «Freud a San Paolo», «De Martino a Sade», è senz'altro un maestro scandaloso. E in tale affiancare «Mosè a Marx», «Freud a San Paolo», «De Martino a Sade», insegnando dunque «per sincretismo», istintivamente, assorbendo tutto, mescolando tutto «a volte in modo confuso» in un «eclettismo proliferante», è anche un maestro che agisce creativamente per contaminazione, un maestro impuro – di quella proficua impurità che ci parla Scarpetta, che «non implica obbligatoriamente la negazione pura e semplice del passato, e nemmeno quella del kitsch dove siamo sprofondati, ma piuttosto una maniera di trattarli (passato e futuro) al secondo grado, senza innocenza, per sottrazione, sovracodificazione, corruzione, denaturalizzazione. In altre parole, qualcosa come un'estetica dell'impuro»[1304].

Forte di quella *exomologhesis* da apostolo laico – di cui ci parlava Marco Antonio Bazzocchi[1305] - in parte certamente innata, in parte modulata negli anni, Pasolini diventa «scrittore e filosofo, uomo di cinema e moralista, confessore e ideologo»[1306] - ma soprattutto maestro, come sottolinea Tolentino Mendonça, nelle pagine di diverse testate editoriali; un'attività giornalistica oggi riunita nelle raccolte *Le belle bandiere, Scritti Corsari e Lettere Luterane*[1307]. Quando (come diceva a Jean-Michel Gardair[1308]) non poteva più «credere alla rivoluzione», considerava «un'illusione scrivere poesia» e abbandonava la «dialettica» e la «contradizione» per le «pure opposizioni» - era tuttavia «sempre più affascinato da quell'alleanza esemplare che si compie nei santi, come san Paolo, fra vita attiva e vita contemplativa». Tendenza espressa professionalmente proprio all'inizio della sua età adulta, quando in Friuli e poi nei primi anni di Roma, ha fatto il professore:

[1303] «Pasolini era maestro sempre, e lo era per conoscenza, per eccentricità, per rigore etico, per sincretismo, per eresia, per istinto. S'iscrive così chiaramente nella posterità che le ceneri di Gramsci hanno creato, quanto distintamente da essa si distanzia per un eclettismo proliferante: da Mosé a Marx, da Freud a San Paolo, da De Martino a Sade. Lui assorbe tutto, a volte in modo confuso, come alcuni hanno notato, in una specie di puzzle monumentale e organico che alimenta la sua geniale strategia espressiva.» F. Roda, *Uma fúria paulina* in P.P. Pasolini , *Escritos Corsários* cit., p.11.

[1304] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.15.

[1305] «Negli *Scritti Corsari* è proprio la tecnica della confessione pubblica a istituire la possibilità di un nuovo territorio di discussione.» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, pp. 162-163.

[1306]«I lettori scrivono e Pasolini risponde, scrittore e filosofo, uomo di cinema e moralista, confessore e ideologo (…) Cos'altro scrive Pier Paolo in quelle risposte? Scrive di sé.» in E. Siciliano, *op. cit.*, p. 298.

[1307] «Il suo corpo e la sua parola erano tutt'uno – ma, se da principio la sintesi si realizzava nella poesia, adesso la parola si spoglierà di ogni lenocinio letterario, e vorrà farsi semplicemente "politica". L'esempio di questo san Paolo, predicatore di qua e di là dell'atlantico, pastore dello spirito nel mezzo della violenta società tecnologica, si specchierà, di lì a qualche anno, sulle pagine del *Corriere della Sera*, nel Pasolini "corsaro" e "luterano".» *Ibidem*, p.376.

[1308] «Entretien avec Pier Paolo Pasolini», in *Le Monde*, 26 febbraio 1971. Cf. J.M. Gardair, *op. cit*.

> In Pasolini era fortissima la tensione idealistica del maestro, modulo sublimato d'una pulsione omoerotica. Questa tensione nutriva anche un possibile concetto di letteratura: lo nutriva d'un certo qual volontarismo. Il poeta desiderava «il ritorno a una lingua più vicina al mondo» - tuttavia, il mondo non intendeva scoprirlo individualmente, ma in comunità, coralmente. A questo fine si profilò la scuola.[1309]

Anche Tolentino, come abbiamo visto[1310], ha fatto il professore fin da giovane – e lo fa tutt'ora – anche se, diversamente da Pasolini, soprattutto a un livello universitario. Ancora a Funchal, ha insegnato presso il Seminario Diocesano «Pentateuco» e «Storia e Geografia del Popolo Biblico» e presso il Corso di Scienze Religiose, «Antico e Nuovo Testamento», tra il 1992 e il 1994. Ritornato in Portogallo, dopo aver concluso a Roma la laurea canonica in Scienze Bibliche, Tolentino inizia a fare l'assistente di Ruolo all' Università Cattolica Portoghese, per i corsi di «Cristianesimo e Cultura», presso la Facoltà di Economia e Gestione (1995-1999) e di «Ebraico» e «Scritti Paolini» presso Facoltà di Teologia (1996-1999). Interrotta l'attività accademica, tra il 2000 e il 2004, periodo in cui ritorna a Roma per l'elaborazione della tesi dottorale sotto l'orientamento di Jean-Noël Aletti, riprende l'insegnamento e integra il corpo docente a partire dall'anno accademico 2004-2005 come professore incaricato presso la Facoltà di Teologia, coprendo gli insegnamenti di «Scritti Paolini», «Vangeli Sinottici» e «Nuovo Testamento II». Ha tenuto anche corsi di «Scritti Giovannei», «Atti ed Epistole Cattoliche» e «Nuovo Testamento I», mantenendo la collaborazione con la disciplina di «Estetica e Teologia». Questi incarichi lo portano ad associarsi alla Commissione scientifica dell'Università Cattolica Portoghese. Interrogato sulla sua attività didattica, risponde in questi termini a Maria Leonor Nunes, in un'intervista per il Jornal de Letras:

> Para mim o trabalho de professor é das coisas mais extraordinárias. Realizo-me muito a dar aulas, a acompanhar os estudantes. É um tempo de grande criatividade. Não imaginaria a minha vida sem uma componente forte de ensino. Ser professor é uma vocação. E sinto que é também a minha.[1311]

E aggiunge:

> A universidade é um laboratório fascinante, de vida, de conhecimento, um lugar de recuperação permanente da memória, porque o conhecimento tem raízes milenares, mas também de formação e de antecipação do futuro. E hoje com o grande desafio de ligar a universidade a nível internacional e ao mundo do trabalho. É fascinante poder acompanhar tudo isso de perto. A Universidade Católica é, por outro lado, a única nacional, não está apenas em Lisboa, mas no Porto, em Braga e Viseu. E isso dá um conhecimento do país, que tem sido

[1309] E. Siciliano, *op. cit.*, pp. 86-87.
[1310] Cf. sottoparagrafi I.III.IV «Professore e Saggista», I.IX.III «Attività accademica e pastorale» e I.XVIII.I «Vice-Rettore dell'Università Cattolica Portoghese».
[1311] "Per me, il lavoro come professore è una delle cose più straordinarie. Mi realizzo molto facendo lezioni, accompagnando gli studenti. È un tempo di grande creatività. Non sarei capace di immaginare la mia vita senza una componente forte di insegnamento. Essere professore è una vocazione. E sento essere anche la mia." M.L. Nunes, *art.cit.*

> de um grande enriquecimento pessoal, neste tempo de colaboração com a reitoria. Conhecer a fundo as aspirações, as formas de ser, os problemas e dificuldades, mas também o que de extraordinariamente positivo está a ser feito, nos vários lados, tem sido uma experiência muito rica.[1312]

Tra il 2006 e il 2008, riflettendo quella che è una sua sensibilità e preoccupazione costante, ha modo di riproporre la sua visione dell'interazione tra le arti e la spiritualità, accettando l'incarico di *visiting professor* presso la Scuola Superiore di Teatro e Cinema dell'Istituto Politecnico di Lisbona, dove tiene un Seminario di drammaturgia dei testi sacri. La scuola, erede del vecchio Conservatorio nazionale e affermata a livello nazionale e internazionale, sarà senz'altro per Tolentino un laboratorio importante per quanto riguarda il teatro. Professore associato della Facoltà di Teologia, oltre che presidente del Centro Studi delle Religioni e Culture e direttore della rivista *Didaskalia*[1313] dello stesso Ateneo, aggiungerà a questi l'incarico di Vice-Rettore dell'Università Cattolica Portoghese il 18 ottobre 2012, nella stessa occasione in cui anche il nuovo Rettore iniziava il proprio mandato[1314].

Ma il suo essere "maestro", un maestro la cui voce arriva a tutto il paese, come Pasolini, si concretizza dal gennaio del 2013 con la scrittura di una rubrica settimanale, sulla rivista del giornale *Expresso*, col titolo pasoliniano di "Que coisa são as nuvens"[1315]. Gli articoli parlano di temi d'attualità politica e sociale – "Grandes cemitérios sob a lua" sugli sbarchi di Lampedusa - questioni religiose –la questione del digiuno, in "Quando (não) comer é uma oração" - argomenti storici – "Padre, deixe lá as flores" sul Concilio Vaticano II - e, naturalmente, materie letterarie – "A religião de um danado" (sullo scrittore francese Charles Baudelaire) o "Insolente e límpido" (sul poeta portoghese Eugénio de Andrade) - e artistiche – "Cabaret Voltaire" sul Dadaismo.[1316] Il successo

---

[1312] "L'università è un laboratorio affascinante, di vita, di conoscenza, un luogo di recupero permanente della memoria, perché la conoscenza ha radici millenarie, ma anche di formazione e anticipo del futuro. E oggi con la grande sfida di collegare le università a livello internazionale e al mondo del lavoro. È affascinante poter accompagnare tutto ciò da vicino. L'Università Cattolica è, a sua volta, l'unica nazionale, che non ha sede soltanto a Lisbona, ma anche a Porto, Braga e Viseu. E questo ci da una conoscenza del paese che è di una grande ricchezza personale, in questo tempo di collaborazione con il Rettorato. Conoscere a fondo le aspirazioni le forme di essere, i problemi e le difficoltà, ma anche ciò che di straordinariamente positivo si fa in questo momento, nei vari luoghi, è un'esperienza molto ricca." *Ibidem.*

[1313] Tra molti altri, nel 2011 ne pubblicherà *The reactivation of Paul: a critical dialogue on Giorgio Agamben* ("Didaskalia", 2, XLI, 2011, pp. 53-63).

[1314] Notizia con divulgazione nazionale. Cf. R.J. Martins, *Padre José Tolentino Mendonça vai ocupar cargo de vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa*, 4 ottobre 2012 in http://www.snpcultura.org/padre_jose_tolentino_mendonca_novo_vice_reitor_universidade_catolica_portuguesa.html. Cf. anche O. Carmo, Ensino Superior: Nova Reitora da Universidade Católica toma posse, 18 ottobre 2012 in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/ensino-superior-nova-reitora-da-universidade-catolica-toma-posse/ (ultima visualizzazione il 31.03.2015).

[1315] Rimando immediato a "Che cosa sono le nuvole" (anche nella traduzione plasmata di "che cosa" in "que coisa", quando in portoghese la forma corrente sarebbe "o que") - il celebre episodio diretto da Pasolini nel film *Capriccio all'italiana* (1967) e la domanda che lo chiude, fatta da Otello (Ninetto Davoli) a Jago (Totò). Cf. sottoparagrafo I.XVIII.III «"Que coisa são as nuvens" / "Che cosa sono le nuvole"».

[1316] Lista delle croniche pubblicate nel primo anno di collaborazione con la Revista *Expresso*, che continua fino ad oggi: 19.01.2013, "Quem quer ouvir o silêncio de B Fachada?"; 26.01.2013, "Liliana, Nádia e a liberdade"; 02.02.2013, "O

dell'esperienza giornalistica ha giustificato che le migliori cronache di "Que coisa são as nuvens?", fossero poi riunite in volume omonimo, pubblicato dal giornale *Expresso*. Il libro è diviso in tre sezioni e ognuna ha il titolo di un film di Pasolini:

> *Que Coisa são as Nuvens* está organizado em três partes, todas elas com o nome de um pequeno filme de Pier Paolo Pasolini a encimar a secção. A primeira, *Comícios de Amor*, trata as problemáticas do presente, do aqui e do agora, de uma vida caracterizada pelo ambiente em que vivemos. Na segunda, que se chama *Teorema*, o cronista do *Expresso* decidiu tratar "as questões da crença e a reflexão sobre a espiritualidade em espaço público". Quanto à última parte, *A Terra Vista da Lua*, reflete "sobre o amanhã, sobre aquilo que já hoje podemos pressentir do que serão as sendas, os caminhos e os atalhos daquilo que está por chegar".[1317]

V.II.III Un "impuro" come Pasolini

> Sappi che negli insegnamenti che ti impartirò - non c'è il minimo dubbio - io ti sospingerò a tutte le sconsacrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia, il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini, trasformandoli in brutti e stupidi automi, adoratori di feticci.[1318]

Impuro e scandaloso, l'io pedagogico che così parla a Gennariello: un insegnamento fatto della «mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito», un'istruzione basata sul «non temere la sacralità e i sentimenti». Strategiche ci sono apparse queste parole di Pasolini, pubblicate per la prima volta nel giornale *Il Mondo* nella primavera del 1975, per fare la transizione tra il precedente

---

preço de um poema"; 09.02.2013, "Quando (não) comer é uma oração"; 16.02.2013, "O computador tem saudades de Deus?"; 23.02.2013, "Da resignação do papa como facto banal"; 02.03.2013, "Padre, deixe lá as flores"; 09.03.2013, "Temos de pensar o fim dos partidos políticos?"; 16.03.2013, "Ó amigos, não existem amigos"; 23.03.2013, Aprender primeiro"; 29.03.2013, "Sobre a Páscoa"; 06.04.2013, "O sal da vida"; 13.04.2013, "A fé das árvores"; 20.04.2013, "O dinheiro"; 27.04.2013, "Uma sociedade de trabalhadores sem trabalho"; 04.05.2013, "A floresta a crescer"; 11.05.2013, "O ano do pensamento mágico"; 18.05.2013, "A religião de um danado"; 25.05.2013, "A arte da lentidão"; 01.06.2013, "O século de Fátima"; 08.06.2013, "Aqui somos felizes"; 15.06.2013, "A arte esquecida da paciência"; 22.06.2013, "Estradas Secundárias"; 29.06.2013, "O que é compreender"; 06.07.2013, "O elogio da pequena história"; 13.07.2013, "A novidade de uma Encíclica"; 20.07.2013, "A arte do inacabado"; 27.07.2013, "A caixa dos brinquedos" ; 03.08.2013, "Peregrinação interior"; 10.08.2013, "A Freira da Pop Art"; 17.08.2013, "A noite e o riso"; 24.08.2013, "Pastelaria"; 31.08.2013, "A alternativa nómada"; 07.09.2013, "Insolente e límpido"; 14.09.2013, "Cabaret Voltaire"; 21.09.2012, "A desconhecida"; 27.09.2013, "Ir ao encontro do que se perde"; 05.10.2013, "O que resta de Deus"; 12.10.2013, "Grandes cemitérios sob a lua"; 19.10.2013, "Amada vida"; 26.10.2013, "Andar, abraçar"; 02.11.2013, "Aprender a morrer"; 09.11.2013, "Salvos pelos Avós"; 15.11.2013, "A Alegria dos Outros"; 23.11.2013, "Pedir"; 30.11.2013, "Chama-se Etty Hillesum"; 07.12.2013, "O Papa também sonha"; 14.12.2013, "A ciência da Felicidade"; 21.12.2013, "Saber e não saber o que pensar"; 28.12.2013, "Está lá?".

[1317] «*Che cosa sono le nuvole* è organizzato in tre parti, ognuna di esse con il nome di un film di Pier Paolo Pasolini a dar titolo alla sezione. La prima, *Comizi d'Amore*, tratta dei problemi del presente, del qui e dell'ora, di una vita caratterizzata dall'ambiente in cui viviamo. La seconda, che si chiama *Teorema*, il cronista dell'*Expresso* ha deciso di trattare "le questioni della credenza e la riflessione sulla spiritualità nello spazio pubblico". l'ultima parte, *La terra vista dalla luna*, riflette "sul domani, su quello che già oggi possiamo presentire che saranno i sentieri, i cammini e le scorciatoie di ciò che sta per arrivare".» J.M. Salvador, *Que coisa são as nuvens? José Tolentino Mendonça responde*, "Expresso", 16 aprile 2015.

[1318] P.P. Pasolini, *Gennariello*, "Il Mondo", 6 marzo – 5 giugno 1975, ora inP.P. Pasolini, *Lettere luterane* cit., p. 201.

tema del «maestro» e quello di cui ci occuperemmo di nuovo ora, l'«impuro», dopo averlo già indagato per quanto riguarda lo stretto rapporto tra l'apostolo dei Gentili e il poeta italiano[1319].

Basandoci su quanto ha più volte espresso pubblicamente José Tolentino Mendonça, è un impurezza di questo genere quella che lui riceve da "discepolo", da Pasolini riconosciuto come uno dei suoi "maestri". Lo stesso domandarsi profondamente su «ogni sentimento istituito» e una vera familiarità con «la sacralità e i sentimenti» che continuano oggi, dopo più di quarant'anni rispetto all'Italia pasoliniana, a essere fortemente messi in causa. Ecco, per esempio, quanto afferma alla giornalista Teresa Sampaio durante il programma televisivo del canale portoghese RTP2, "Ler mais ler melhor", dedicato alla pubblicazione della sua raccolta poetica *Estação Central*:

> Eu penso ter aprendido com o cinema de Pasolini o seguinte: que a verdadeira maneira de tratar o sagrado, é tratá-lo como profano. E a verdadeira maneira de tocar o profano, é tratá-lo como se fosse sagrado. Ele faz o filme *Evangelho segundo Mateus*, em que mostra Jesus como se estivesse a mostrar uma personagem histórica do nosso tempo e faz filmes sobre marginais da *borgata* romana, como o seu primeiro filme *Accattone*, e filma-o como se ele fosse um santo, como se ele fosse um mártir. Ora, é isso que me interessa na relação entre o sagrado e o profano, entre o mundo e o infinito, o eterno, que é no fundo essa espécie de contaminação: o mundo também contamina a alma, o corpo também contamina a alma e não há duvida que a alma contamina o corpo, naquilo que ele é e naquilo que ele busca.[1320]

Le asserzioni riguardo a questa lezione pasoliniana si ripetono in varie interviste[1321] e seguono sempre la stessa linea e riferimenti: due film di quella che è generalmente accettata come la prima

[1319] Cf. paragrafo IV.V «Impurità e purezza».

[1320] «Io penso di aver imparato con il cinema di Pasolini quanto segue: che il vero modo di trattare il sacro, è trattarlo come profano. E il vero modo di toccare il profano, è trattarlo come fosse sacro. Lui fa il film *Il Vangelo secondo Matteo*, in cui fa vedere Gesù come se stesse mostrando un personaggio storico del nostro tempo e fa dei film su marginali delle borgate romane, come il suo primo film *Accattone*, e lo filma come se lui fosse un santo, come se lui fosse un martire. Ora, è questo che mi interessa nel rapporto tra sacro e profano, tra il mondo e l'infinito, l'eterno, che è in fondo questa specie di contaminazione: il mondo contamina l'anima, il corpo contamina anche l'anima e non c'è dubbio che l'anima contamina il corpo, in ciò che il corpo è e in ciò che cerca.» Trascrizione dell'intervista nel programma del canale televisivo portoghese RTP "Ler mais ler melhor" di Teresa Sampaio, sul libro *Estação Central* - in http://www.youtube.com/watch?v=r8R1iQl_wHg (ultima visualizzazione 08.10.2013)

[1321] Per esempio, in A. Mota Ribeiro, *art. cit.*: «Acho que o Pasolini me ensinou e me ensina isto (continuo a ler, tenho uma biblioteca que vou construindo com tudo o que sai em torno da obra dele): quando fez o *Evangelho Segundo Mateus*, pensou muito em como relatar a experiência do sagrado. Como? O primeiro caminho que tomou, a cena do batismo que filma em Viterbo [zona de Lácio], é um modo tradicional. Com um caráter extático, solene, hierofânico. Filmou essa cena e entrou numa grande crise criativa. Até que percebeu que o único modo de filmar o sagrado era [fazê-lo] como se filmasse o profano. Como se descrevesse a realidade. Este passo foi decisivo. O que vemos no cinema de Pasolini é que ele filma o sagrado com um óculo do profano. E filma o profano com o óculo do sagrado.» Penso che Pasolini mi há insegnato e m'insegna (continuo a leggere, ho una biblioteca che continuo a costruire con ogni cosa pubblicata intorno alla sua opera): quando ha fatto Il Vangelo secondo Matteo, ha pensato a lungo nel modo di raccontare l'esperienza del sacro. Come? Il primo cammino che intraprese, la scena del battesimo che gira a Viterbo (zona Lazio), è un modo tradizionale. Con un carattere statico, solenne, ierofanico. Ha filmato quella scena ed è entrato in una grande crisi creativa. Finché ha capito che l'unico modo di filmare il sacro era (farlo) come se filmasse il profano. Come si descrivesse la realtà. Quello è stato in passo decisivo. Quel che vediamo nel cinema di Pasolini è che lui filma il sacro con l'oculo del profano. E filma il profano con l'oculo del sacro.

fase della cinematografia pasoliniana[1322], *Accattone* (1961) e *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964), e la questione della capacità di inversione dello sguardo: che «il vero modo di trattare il sacro, è trattarlo come profano» e così, simmetricamente, «il vero modo di toccare il profano, è trattarlo come fosse sacro». La cosa particolarmente interessante di questa intervista è, oltre la dichiarazione del fascino («Ora, è questo che mi interessa nel rapporto tra sacro e profano»), la terminologia con la quale José Tolentino Mendonça rende specifica l'efficacia di tale inversione di sguardi pasoliniana: il poeta portoghese parla di «una specie di *contaminazione*» perché «il mondo contamina l'anima» e «il corpo contamina anche l'anima» e infine «non c'è dubbio che l'anima contamina il corpo, in ciò che il corpo è e in ciò che cerca». Contaminazione: impurezza (ancora l'«estetica dell'impuro», il trattamento dei materiali «al secondo grado, senza innocenza, per sottrazione, sovracodificazione, corruzione, denaturalizzazione»[1323]).

In un'altra intervista, riprendendo sempre l'esempio del film *Il Vangelo secondo Matteo*, Tolentino approfondisce con la giornalista Rita Silva Freire che l'avvicinarsi al sacro pasoliniano è legato alla «statura» della sua portata profana che include una profonda «esigenza etica»: è «la nudità, lo sguardo spogliato di artifici e montaggio» che permette di «guardare Gesù come uomo del presente», valorizzando dunque l'umano e la sua espressività, poiché, secondo il poeta portoghese è necessaria «una nuova grammatica per dire la vita»:

> Pasolini parece um autor apenas profano mas a sua profanidade tem uma estatura e uma exigência ética que se aproxima do sagrado. Isso é claro no seu *Evangelho segundo Mateus*. Quando Pasolini o estava a fazer filmou primeiro a cena do batismo, à maneira de uma pintura sacra. E depois esteve quase três meses sem filmar. Não encontrava o tom. Até que adotou o tom profano. Como se estivesse a fazer um noticiário, retirando a aura sagrada. A nudez, o olhar despido de artifícios e montagem, olhar Jesus como um homem do presente, acabou por ter uma força muito maior. (...)

[1322] Ci riferiamo nello specifico alla periodizzazione proposta da Adelio Ferrero (cf. A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilia, 1977) di 5 grandi fase, della quale la prima, «il cinema come luogo del sacro» includerebbe i film da *Accattone* (1961) a *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964); seguirebbero la cesura di *Uccellacci e Uccellini* (1966), poi «il cinema di poesia e la riscoperta del mito» da *Edipo re* (1967) a *Porcile* (1969), di seguito «la ricerca dei popoli perduti» da *Medea* (1969) a *Il fiore delle mille e una notte* (1974) e infine «il presente come orrore» con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Altra periodizzazione che accorpa nella stessa prima fase della produzione pasoliniana gli esempi citati da Tolentino è quella proposta dal Fondo Pier Paolo Pasolini (Cf. L. Betti e M. Galinucci (a cura di), *Le regole di un'illusione*, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991) - «il cinema nazional-popolare», da *Accattone* a *Il Vangelo secondo Matteo*; «il cinema d'élite», da *Uccellacci e Uccellini* a *Medea*; «la trilogia della vita» – da *Il Decameron* (1971) a *Il fiore delle mille e una notte* e infine «l'abiura della trilogia della vita» con *Salò o le 120 giornate di Sodoma.* Diversamente da queste due proposte e temporalmente a metà tra una e l'altra quella di Lino Micciché (L. Micciché, "Promemoria per un itinerario attraverso il cinema di Pasolini" in AA.VV., *Tutti i film di Pier Paolo Pasolini*, Siena, Amministrazione Provinciale di Siena, 1985): «il cinema della borgata» da *Accattone* a *La ricotta* (1963); «il cinema dell'ideologia», da *La rabbia* (1963) a *Uccellacci e Uccellini;* «il cinema del mito», da *Edipo re* a *Medea* e «il cinema della vita e della morte», da *Il Decameron* a *Salò o le 120 giornate di Sodoma.*

[1323] G. Scarpetta, *op. cit.*, p.15.

> (Aprendo com isso) a importância do humano. Precisamos de uma nova gramática para dizer a vida. Uma gramática que não viva a separar coisas, razão e fé, compaixão e gestão, dinheiro, criatividade e arte.[1324]

Ecco, di nuovo, impurità, contaminazione tra «le cose, ragione e fede, compassione e gestione, soldi, creatività, arte». È anche quanto afferma nell'interessantissima intervista concessa a Carlos Vaz Marques per la rivista *Ler* nel dicembre 2009, quando il giornalista lo interroga se il trasferimento di aspetti di natura religiosa in contesti di natura secolare non significa un'erosione nel potere della religione: «Penso que hoje a religião é mais poética. Está mais do lado da poesia, daquilo que a poesia significa.»[1325] La frase fa pensare immediatamente a quanto Pasolini scriveva sul suo progetto del *San Paolo* («L'idea poetica - che dovrebbe diventare insieme il filo conduttore del film - e anche la sua novità - consiste nel trasporre l'intera vicenda di san Paolo ai nostri giorni.»[1326]) e anche allo stesso concetto di poeticità «impura», legata alla contaminazione tra il reale quotidiano e la Parola sacra, naturalmente già presente nella progettazione de *Il Vangelo secondo Matteo*[1327]. L'intervista – che sembra quasi un dibattito, prosegue a cavallo tra religione e poesia, il giornalista sempre cercando di "purificar" i due ambiti distinti, e il poeta insistendo nella contaminazione. Ecco un brano esemplificativo:

> *Na sua poesia, sente-se mais frequentemente apóstolo ou apóstata?*
> O verdadeiro apostolado é uma forma de apostasia.
> *Isso é um paradoxo.*
> Penso que é no paradoxo que a poesia e a fé se entendem. Ou que se entendem melhor. Não se entendem sem uma linguagem paradoxal que é, no fundo, conduzir a realidade ao seu extremo, à sua radicalidade.
> *Perguntei-lhe isto porque há um poema seu em prosa - o último poema do livro* Estrada Branca *– onde escreve que «o poema é uma forma de apostasia».*
> O poema é uma forma de apostasia.
> *De que modo?*
> No sentido de que o poema nos reconduz aos espaços em branco que trazemos.
> *A apostasia é o renegar da fé.*

[1324] «Pasolini sembra un autore soltanto profano, ma la sua profanità ha una statura e un'esigenza etica che si avvicina al sacro. Tale è chiaro nel suo Vangelo secondo Matteo. Mentre Pasolini lo girava, ha fatto, per prima, la scena del battesimo, alla maniera della pittura sacra. E poi rimase quasi tre mesi senza filmare. Non trovava il tono. Finché ha adottato il tono profano. Come se stesse facendo un notiziario, togliendo l'aura sacra. La nudità, lo sguardo spogliato di artifici e montaggio, guardare Gesù come uomo del presente, ha avuto alla fine una forza molto più grande. (...) (Con questo) imparo l'importanza dell'umano. Abbiamo bisogno di una nuova grammatica per dire la vita. Una grammatica che non viva separando le cose, ragione e fede, compassione e gestione, soldi, creatività, arte.» R. Silva Freire, *art.cit.*

[1325] «Penso che oggi la religione è più poetica. È più dalla parte della poesia, di quel che la poesia significa.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

[1326] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5.

[1327] Ricordiamo le parole di Pasolini al Dott. Lucio S. Caruso della Pro Civitate Christiana, nel febbraio del 1963 «Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo. È questa altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica.» in P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* cit., pp.16-17. Cf. anche sottoparagrafi IV.II.I «Trasporre la vicenda di Paolo ai nostri giorni» e IV.II.II «Assoluta fedeltà al pensiero di Paolo».

> Ou o renegar de uma determinada fé. É uma aprendizagem. É um recolocar da vida numa certa infância.
> *Mas em termos puramente religiosos a apostasia não é um pecado?*
> Depende do que queremos dizer com apalavra «apostasia». A Deus nunca ninguém o viu, diz-nos o Evangelho de São João. Nesse sentido nunca somos apóstatas. Porque o horizonte de verdade é, em última análise, invisível. Está em revelação. Temos de aceitar as representações, acolhê-las, perceber o seu significado e ultrapassá-las. Temos de escrever o poema de Deus para apagar o poema de Deus. E de apagar o poema de Deus para escrever o poema de Deus.
> *A que fé renega, então, ao apostasiar em cada poema?*
> Penso que o poema reflete sobre a experiência humana. É uma meditação sobre a experiência humana. É a essa fé naquilo que vamos construindo, nesse recuo ou avanço crítico - como se quiser - que o poema estabelece. Nesse sentido, os poetas são apóstatas. Não é sem razão que Platão os deseja fora da cidade política. Porque o poeta está muito mais próximo do mito do que da linguagem política que funda a organização da cidade.
> *Não se sente apóstata, então, no sentido religioso do termo.*
> É no sentido humano. Não é no sentido religioso, embora a poesia torne mais exigente a indagação por Deus. E a indagação humana é só uma.[1328]

Si rilevino di questa diatriba tra il giornalista ateo[1329] e il poeta religioso in particolare due aspetti, a cominciare dalle ultime parole che Tolentino usa, parlando di se stesso: «la poesia fa diventare più esigente la ricerca di Dio. E la ricerca umana è solo una.»; l'esigenza associata all'indagazione, che considera unica (umana e religiosa) fa immediatamente ricordare le sue parole sulla ricerca fatta dall'opera di Pasolini, una «profanidade», che ha «uma estatura e uma exigência ética que se aproxima do sagrado». E poi la questione centrale che si sviluppa nel dialogo tra Carlos Vaz Marques e il nostro poeta: il paradosso tra apostolato e apostasia; l'autore di *Estrada Branca* afferma che «è nel paradosso che la poesia e la fede (…) meglio si capiscono» poiché un linguaggio

[1328] «*Nella sua poesia, si sente più frequentemente apostolo o apostata?* Il vero apostolato è una forma di apostasia. *Quello è un paradosso.* Penso che è nel paradosso che la poesia e la fede si capiscono. O, che meglio si capiscono. Non si capiscono senza un linguaggio paradossale che è, in fondo, condurre la realtà al suo estremo, alla sua radicalità. *Le ho domandato questo perché c'è una sua poesia in prosa – l'ultima poesia del libro Estrada Branca – dove scrive «la poesia è una forma di apostasia».* La poesia è una forma d'apostasia. *In quale misura?* Nel senso che il poema ci riconduce agli spazi in bianco che portiamo con noi. *L'apostasia è il rinnegare la fede.* O il rinnegare di una determinata fede. È un apprendistato. È un ricollocare della vita in una certa infanzia. *Ma in termini puramente religiosi l'apostasia non è un peccato?* Dipende da quel che vogliamo dire con la parola «apostasia». A Dio mai nessuno l'ha visto, ci dice il Vangelo di San Giovanni. In questo senso non siamo mai apostati. Perché l'orizzonte di verità è, al limite, invisibile. È in rivelazione. Dobbiamo accettare le rappresentazioni, accoglierle, capire il suo significato e oltrepassarle. Dobbiamo scrivere la poesia di Dio per cancellare la poesia di Dio. E di cancellare la poesia di Dio per scrivere la poesia di Dio. *A quale fede rinnega, dunque, nell'apostasiare in ogni poesia?* Penso che la poesia rifletta sull'esperienza umana. È una meditazione sull'esperienza umana. È in quella fede in ciò che costruiamo, in quel retrocesso o avanzo critico – come si voglia – che la poesia si stabilisce. In questo senso, i poeti sono apostati. Non è senza ragione che Platone li desidera fuori della città politica. Perché il poeta è molto più vicino al mito che al linguaggio politico che fonda l'organizzazione della città. *Non si sente apostata, dunque, nel senso religioso del termine.* È nel senso umano. Non nel senso religioso, anche se la poesia fa diventare più esigente l'indagazione di Dio. E l'indagazione umana è solo una.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

[1329] È stato anche, come abbiamo visto (cf. sottoparagrafo II.XV. III «Altre pubblicazioni di carattere religioso») il giornalista Carlos Vaz Marques a presentare a Lisbona, il 14 ottobre 2014, il saggio tolentiniano di carattere religioso: «*A Mística do Instante* é um ensaio filosófico. Tolentino, que é um homem que não só gosta de contrastes, mas também de estabelecer pontes com os outros – pensem estes como ele ou não -, escolheu para apresentar o seu livro o jornalista Carlos Vaz Marques, um declarado ateu.» *A Mística do Instante* è un saggio filosofico. Tolentino, un uomo che non solo ama i contrasti, ma ama anche stabilire ponti con gli altri - sia che la pensino come lui o meno - ha scelto per presentare il suo libro il giornalista Carlos Vaz Marques, dichiaratamente ateo. In http://hsacaduracabral.blogspot.pt/2014/10/a-mistica-do-instante.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

paradossale è quello capace di «condurre la realtà al suo estremo, alla sua radicalità.» Paradosso come strumento per mettere in crisi la stabilità apparente e provvisoria del Reale è un termine che serve a Tolentino per parlare sia di Pasolini, che di Paolo di Tarso:

> Paulo é o homem do paradoxo, que ensina a força semântica do paradoxo. Um paradoxo é uma alavanca, um paradoxo faz estremecer o Real na sua estabilidade provisória e que muitas vezes esquecemos que é provisória. Mas interroga, agita o real. E nessa agitação sonda fissuras, fraturas, irrupções, novas possibilidades.
> A grande lição paulina é a de uma linguagem que alberga o paradoxo. Isso fascinou-me imenso e encontro-o, por exemplo, em Pasolini – que é tudo menos previsível ou dominável por uma espécie de taxinomia: "ele é isto, vai falar daquela maneira"; ninguém sabia muito bem o que é que Pasolini ia escrever sobre determinado assunto. Havia uma imprevisibilidade, havia um gosto pelo paradoxo, e que não era um gosto de contradizer a corrente dominante, mas era a sabedoria de quem sabe que é no risco de habitar o paradoxo que encontramos uma outra fidelidade à própria verdade, que é em si mesma paradoxal, que não se deixa nunca dominar e agarrar por nós.[1330]

La «estabilidade provisória» del Reale, che rivela, alla luce del paradosso, «fessure, fratture, irruzioni», sta dunque rivelando quello che in altre parole possiamo definire come fragilità, il «vaso d'argilla». E questa precarietà che Tolentino, come vedremo più avanti[1331], porterà nella sua poesia, e che lo farà affermare «Os meus poemas são sujos, falam do que está submerso, do que é provisório, do que parece despojado de eterno mas onde eu encontro, precisamente, a possibilidade de pensar o sublime e o eterno.»[1332] E, naturalmente, se la sua poesia è impura, il poeta può considerare se stesso un "impuro", come Pasolini. È quanto farà, lasciando il nome del poeta italiano indistintamente tra le righe di questa magnifica testimonianza a Maria Leonor Nunes su *Jornal de Letras*:

> Mas sei que sou um impuro. (...) No sentido em que os meus gostos não são os esperados, os canónicos. Há sempre uma heterodoxia, uma mistura por vezes inesperada de referências, mas que me alimenta muito. Evidentemente gosto dos textos espirituais, da Bíblia, dos padres da Igreja, os mais contundentes, os mais fortes, os mais eruditos. Por exemplo, da língua de Tertuliano, mas acho que uma coisa equivalente é o desespero da Patti Smith. E equivalente à

[1330] «Paolo è l'uomo del paradosso, che insegna la forza semantica del paradosso. Un paradosso è una leva, il paradosso fa tremare il reale nella sua stabilità provvisoria e che molte volte dimentichiamo che è provvisoria. Ma interroga, agita il reale, E in questa agitazione indaga fessure, fratture, irruzioni, nuove possibilità. La grande lezione paolina è quella di un linguaggio che ospita il paradosso. Questo mi ha affascinato moltissimo e lo trovo, ad esempio, in Pasolini – di cui si può dire tutto, tranne che prevedibile o dominabile da una specie di tassinomia: "lui è questo, parlerà in quel modo"; nessuno sapeva molto bene quel che Pasolini avrebbe scritto su determinato tema. C'era una imprevedibilità, c'era un piacere nel paradosso, e che non era un piacere di contraddire la corrente dominante, ma era la sapienza di chi sa che è nel rischio di abitare il paradosso che troviamo un'altra fedeltà alla propria verità, che è in se stessa paradossale, se non si lascia mai dominare o prendere da noi.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1331] Cf. paragrafo V.V «"O poema"».

[1332] «I miei poemi sono sporchi, parlano di ciò che è sommerso, di ciò che è provvisorio, di ciò che sembra spogliato d'eterno, ma dove io trovo, precisamente, la possibilità di pensare il sublime e l'eterno.» Cit. in José Tolentino Mendonça: «os meus poemas falam do que parece despojado de eterno» - http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_os_meus_poemas_falam_do_que_parece_despojado_eterno.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

> força plástica de algumas imagens da Bíblia é aquela angústia fragmentada que vemos em Francis Bacon. O que não gosto é do morno, do discurso religioso muito tradicional, fechado e beatífico. A palavra tem que ter uma certa violência interior para se tornar significativa. Tem que ser selvagem, tem que morder a minha mão. Nesse sentido, há um conjunto de referências que acabam por me conduzir mais ao divino do que os discursos standard que me adormecem. Esses não me provocam sobressalto. O Cântico dos Cânticos provoca, acorda-me. O Leonard Cohen, o Lou Reed também. Ou Bruce Springsteen, que ando agora a ouvir com uma grande paixão e a ler tudo sobre ele. Até gostava de escrever. [1333]

«La parola deve avere una certa violenza interiore per diventare significativa. Deve essere selvaggia, deve mordere la mia mano.»: ecco una dichiarazione che, a pieno titolo, sia per lo specifico vocabolario impiegato, sia per l'immaginario che risveglia, si può considerare paso-paoliniana.

V.II.IV Pier Paolo e Paolo su un "vaso d'argilla"

Come abbiamo fatto precedentemente, a mo' di breve riassunto di questo paragrafo, riportiamo Pier Paolo Pasolini e, tramite il suo riflesso, Paolo di Tarso, alla piena comunicazione con il poeta e teologo portoghese José Tolentino Mendonça. Considerando inizialmente il «centro mobile» (o, per dire più esattamente, la mobilità che può abitare vari centri) di un «pensiero fisso» - quello, insomma, del ritrovare, più che di cercare, il sacro nel profano – abbiamo scoperto una linea di forza in comune nell'operare dei due poeti. Anzi, abbiamo scoperto in quella ricerca di "vari centri" dove ospitare la sacralità fissa, caratteristica stessa della poetica di entrambi: è la questione di fondo della diatriba tra il giornalista Carlos Vaz Marques e Tolentino, quando quello lo interroga sul trasferimento di aspetti di natura religiosa in circostanze di natura secolare e il poeta gli risponde «Penso que hoje a religião é mais poética.»[1334]; la stessa di Pier Paolo Pasolini quando decide di «trasporre l'intera vicenda di san Paolo ai nostri giorni.»[1335] nella sua sceneggiatura, chiarificando che essa diventerà «il filo conduttore del film», la sua «idea poetica».

In parallelo con quanto è stato detto per chiarire «scandalo» in «Tolentino paolino», abbiamo preparato un denominatore comune alternativo a quello scelto in precedenza per la definizione del

[1333] «Ma so che sono un impuro. (...) Nel senso che i miei gusti non sono quelli che ci si aspetta, i canonici. C'è sempre una eterodossia, una mescolanza a volte inaspettata di riferimenti, che mi alimenta molto. Evidentemente mi piacciono i testi spirituali, della Bibbia, dei padri della Chiesa, i più polemici, i più forti, i più eruditi. Per esempio, della lingua di Tertuliano, ma trovo che una cosa equivalente è la disperazione di Patti Smith. E equivalente alla forza plastica di alcune immagini della Bibbia è quella angoscia frammentata che vediamo in Francis Bacon. Quello che non mi piace è il tiepido, il discorso religioso molto tradizionale, chiuso e beatifico. La parola deve avere una certa violenza interiore per diventare significativa. Deve essere selvaggia, deve mordere la mia mano. In questo senso, c'è un insieme di riferimenti che alla fine mi conducono più al divino dei discorsi standard che mi addormentano. Essi non mi provocano un soprassalto. Il Cantico dei Cantici provoca, mi sveglia. Leonard Cohen, Lou Reed anche. O Bruce Springsteen, che sto ascoltando ora con gran passione, leggendo anche tutto su di lui. Mi piacerebbe perfino scriverne.» M.L. Nunes, *art.cit.*

[1334] «Penso che oggi la religione è più poetica.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

[1335] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5.

concetto operativo «vaso d'argilla»[1336]. Sia l'aspetto centrale della "fragilità", simboleggiata dall'argilla, sia due questioni che le sono direttamente correlate – quelle, cioè, dei fattori che, pur non dimostrandolo, possono aumentare tale fragilità (la «scienza») e quelli invece che, pur non in modo immediatamente evidente, permettono di superarla (la «carità») – sono state rinvenute nell'epistolografia dell'apostolo dei Gentili. Questa volta, la massima è tratta dalla Prima lettera ai Corinzi: «la scienza gonfia, mentre la carità edifica. Se alcuno crede di sapere qualche cosa, non ha ancora imparato come bisogna sapere» (1Cor 8,2).

Tolentino è il poeta che dichiara umilmente di non aver «ancora conosciuto come bisogna conoscere», quando chiarisce il concetto di «apostasia» come un permanente «apprendistato», «un ricollocare della vita in una certa infanzia»; lo stesso che poi confessa a Carlos Vaz Marques, che «l'orizzonte di verità» è «rivelazione», per cui bisogna accettare le rappresentazioni, accoglierle, capire il suo significato» (la «la scienza gonfia») per poi «oltrepassarle» (la carità edifica), scrivere e cancellare di continuo «la poesia di Dio»[1337]; Pasolini è colui che incessantemente cerca nuove forme per «conoscere» e ansiosamente le trasmette sempre nuove, sempre per nuove vie, meritando dal poeta portoghese la considerazione che anche quando «era, innanzitutto, il poeta, o innanzitutto, il regista, il romanziere, il drammaturgo, l'uomo pubblico, l'icona, il cronista della situazione italiana» era soprattutto un «maestro»[1338] - e in questa designazione, «maestro», la visione specchiata di quello che non crede mai di sapere definitivamente «come bisogna sapere» - un Pasolini in eterna ricerca, una ricerca impura, assorbendo «tutto, a volte in modo confuso, come alcuni hanno notato, in una specie di puzzle monumentale e organico che alimenta la sua geniale strategia espressiva»[1339]. E Paolo di Tarso, infine, è l'autore della massima che indirizza alla comunità cristiana della peccaminosa città greca di Corinto, dove i vizi dell'Oriente e dell'Occidente s'incontravano, dove «la scienza» aveva gonfiato gli animi, facendogli credere «di sapere qualche cosa» non ha ancora imparato come bisogna sapere».

[1336] Che partiva del versetto 2 Cor 4,7 «Ma questo tesoro l'abbiamo in vasi d'argilla, perché tale potenza straordinaria sia di Dio e non venga da noi»; cf. paragrafo III. III «Secondo concetto operativo: VASO D'ARGILLA».

[1337] «*L'apostasia è il rinnegare la fede.* O il rinnegare di una determinata fede. È un apprendistato. È un ricollocare della vita in una certa infanzia. *Ma in termini puramente religiosi l'apostasia non è un peccato?* Dipende di quel che vogliamo dire con la parola «apostasia». A Dio mai nessuno l'ha visto, ci dice il Vangelo di San Giovanni. In questo senso non siamo mai apostati. Perché l'orizzonte di verità è, al limite, invisibile. È in rivelazione. Dobbiamo accettare le rappresentazioni, accoglierle, capire il suo significato e oltrepassarle. Dobbiamo scrivere la poesia di Dio per cancellare la poesia di Dio. E di cancellare la poesia di Dio per scrivere la poesia di Dio.» C. Vaz Marques, *art.cit.*

[1338] «Toda a vida de Pasolini é abalada por um furor didático. Não apenas porque começou como professor a sua atividade, primeiro em Friuli e depois em Roma, onde aliás a exerceu em condições humanas duríssimas. Dir-se-ia que sobretudo depois, nesse vasto e múltiplo surto que acometeria a sua vida, quando Pasolini era, antes de tudo, o poeta, ou, antes de tudo, o cineasta, o romancista, o dramaturgo, o homem público, o ícone, o cronista da situação italiana. Um único traço permanecia inalterado: o do mestre.» F. Roda, *Uma fúria paulina* in P.P. Pasolini, *Escritos Corsários* cit., p.11.

[1339] «Pasolini era maestro sempre, (…). Lui assorbe tutto, a volte in modo confuso, come alcuni hanno notato, in una specie di puzzle monumentale e organico che alimenta la sua geniale strategia espressiva.» *Ibidem*, p.11.

È il momento di convocare di nuovo Alain Badiou, per chiarificare il valore profondo e nascosto di questa edificante «carità» paolina. Afferma il saggista francese (mio sottolineato):

> La fedeltà alla dichiarazione è cruciale, perché la verità è un processo e non un'illuminazione. Per pensarla sono necessari tre concetti: quello che nomina il soggetto nel punto della dichiarazione (πίστις, che viene generalmente tradotto con "fede", ma che sarebbe meglio tradurre con "cnvinzione"); *quello che nomina il soggetto nel punto di rivolgersi militante della sua convinzione (άγάπη, che viene generalmente tradotto con "carità", ma che sarebbe meglio tradurre con "amore);* quello che nomina il soggetto nella forza di spostamento che gli conferisce la supposizione del carattere compiuto del processo di verità (έλπίς, che viene generalmente tradotto con "speranza", ma che si tradurrà meglio con "certezza").[1340]

Forti di queste certezze, che «la verità» (quella religiosa, come qualsiasi verità) «è un processo e non un'illuminazione», e dunque che la forza «militante» in tale processo si chiama άγάπη (indistintamente "carità" o "amore, insomma, quello che «edifica» la conoscenza paolina), ecco che ritroviamo questo messaggio del superamento della fragilità attraverso l'amore, di nuovo, nella meditazione serale ed estiva compiuta da Pasolini in *Il Pianto della scavatrice*. Si tratta ora dei versi iniziali del poemetto del 1956 presente in *Le ceneri di Gramsci* (1957).

> Solo l'amare, solo il conoscere
> conta, non l'aver amato,
> non l'aver conosciuto. Dà angoscia
>
> il vivere di un consumato
> amore. L'anima non cresce più.

Ecco la massima paolina nei suoi due aspetti: da una parte «solo il conoscere / conta, (…) / non l'aver conosciuto», la conoscenza come un processo dinamico, quello che Tolentino riteneva nella sua intervista «uma aprendizagem. É um recolocar da vida numa certa infância. (…) o horizonte de verdade é, em última análise, invisível. Está em revelação.»; dall'altra «la scienza gonfia, mentre la carità (l'amore, secondo Badiou) edifica» e «Solo l'amare» in parallelo con il «solo il conoscere», due modi di dire la stessa cosa - il conoscere profondo, quello che fa l'anima crescere ancora e sempre, si fa amando. E anche se «la maggior parte delle volte l'amore nasce dall'errore» - dirà Tolentino in una poesia che analizzeremo più avanti[1341], essa è comunque condizione del proprio fragile "vaso

[1340] A. Badiou, *op. cit.*, p.27. Corsivo mio.

[1341] In Estação Central, «It's time to be clear»: «Os que falam de mim dizem que sou pobre / Existo à maneira de uma árvore / Tenho diante e atrás de mim a noite eterna / Vacilo, duvido, resvalo / E sei: a maior parte das vezes o amor nasce do erro / transcreve-se a azul ou a negro / sobre passagens, casas inacabadas, alturas remotas // Observá-lo apenas serve / para tornar contundente a sua forma nunca exatamente igual / a sua incrível velocidade destacada no meio do nada / enquanto a noite se desmorona / sempre mais bela» Quelli che parlano di me dicono che sono povero / Esisto allo stesso modo di un albero / Ho davanti e indietro a me la notte eterna / Vacillo, dubito, precipito / E so: la maggior parte delle volte l'amore nasce dal errore / si trascrive in blu o nero / su passaggi, case incompiute, altezze remote // Osservarlo serve

d'argilla" («sou pobre / Existo à maneira de uma árvore», «Vacilo, duvido, resvalo») e dell'impurità del mondo («passagens, casas inacabadas, alturas remotas») ed è quello che permette di «conoscere», perché non si ha «ancora imparato come bisogna sapere». Quella particolare, strana, straziante, straziata, impura dichiarazione d'amore (carità) «a tutto ciò che vive», che rimane per il poeta portoghese la grande lezione di Pier Paolo Pasolini:

> Há muitas razões para gostar de Pier Paolo Pasolini. Para mim, uma que contará sempre, e que de maneira alguma considero marginal, é a sua capacidade de anotar com fulminante exatidão o criado. Numa das suas peças, a primeira que vi das encenadas por Luís Miguel Cintra, essas anotações tornam a cena uma comprometida declaração de amor a tudo o que vive, como o testemunham as palavras que Pasolini aí escreve: "Ah, lamentarei para sempre não ter representado bastante nas minhas tragédias esta inanimada vontade que a terra tem de reviver; esta réstia de rosa, este leve respirar do vento – coisas, não palavras".
> Quando vivi em Roma e, por vezes, me acontecia descer do Aventino ao bairro de Testaccio ou visitar o cemitério acatólico, por entre aqueles caboucos de oficinas e mercados sem história, guiavam-me inevitavelmente os seus versos, apontando-me coisas que, antes de as ouvir dele, talvez não soubesse ver: as "réstias de luz alucinadas… este céu / de baba sobre as mansardas amarelas / semicírculos que velam como véus / os meandros do Tibre…"[1342]

soltanto / A fare contundente la sua forma mai esattamente uguale / La sua incredibile velocità staccata in messo al nulla / mentre la notte crolla / sempre più bella.

[1342] «Ci sono molte ragioni per amare Pier Paolo Pasolini. Per me, una che conterà sempre, e che in nessun modo considero marginale, è la sua capacità di annotare con fulminea esattezza il creato. In una delle sue pièce, la prima che ho visto da quelle messe in scena da Luís Miguel Cintra, tali annotazioni fanno diventare la scena in una compromessa dichiarazione d'amore a tutto ciò che vive, come lo testimoniano le parole che Pasolini scrive lì: "Ah, rimpiangerò per sempre di non aver rappresentato abbastanza nelle mie tragedie questa inanimata volontà della terra a rivivere: questo po' di rosa, questo leggero spirare del vento - cose, non parole." Quando ho vissuto a Roma e, a volte, mi succedeva scendere dall'Aventino al quartiere Testaccio o visitare il cimitero acattolico, in mezzo ai capannoni delle officine e a mercati senza storia, mi guidavano inevitabilmente i suoi versi, facendomi vedere cose che, prima di sentirle da lui, possibilmente non avrei saputo vedere: quelle "cieche schiarite... questo cielo / di bave sopra gli attici giallini / che in semicerchi immensi fanno velo / alle curve del Tevere…"» in J.T. Mendonça, *Que coisa são as nuvens, Expresso – Crónicas*, Lisboa, Impresa Publishing, abril 2015, pp.9-10.

V.III Tolentino paso-paoliniano

Dopo aver compiuto i due passaggi iniziali di questo capitolo, siamo in grado di cercare nell'opera del poeta portoghese la conferma della doppia lezione di Paolo e di Pier Paolo – identificatosi spesso con la figura dell'apostolo e latore di verità paoline sintetizzate nella sua poetica. Abbiamo prima cercato di individuare lo "scandalo" nel *modus operandi* (e *scrivendi*) di José Tolentino Mendonça, identificandolo con lo spirito paolino, vista la capacità di fissare le varie vie mobili del proprio pensiero su un unico centro fisso. Dopodiché abbiamo anche effettuato l'operazione simmetrica: riconosciuti vari centri mobili capaci di ospitare aspetti di uno stesso pensiero fisso – sottolineando così la fragilità, l'impurità "d'argilla" di quei vasi a cui possiamo anche chiamare "centri" –, abbiamo identificato un aspetto fortemente pasoliniano (o già paso-paolino) dell'estetica e dell'etica tolentiniana.

È arrivato ora il momento di passare alla costruzione di un panorama più organico e circostanziato dei fenomeni sopra descritti. Una volta chiariti due concetti operativi nati dalle fonti epistolari, dalla fortuna storica e esegetica di San Paolo (cf. capitolo III, «San Paolo e due concetti paolini») e dopo aver identificato in Pier Paolo Pasolini, non solo lo spirito e la pratica, ma anche il concreto omaggio artistico alla figura dell'apostolo dei Gentili, in parte giustificato da una fortissima identificazione tra sé e l'autore delle Lettere (cf. capitolo IV, «Pasolini Paolino»), possiamo ora fissarci sulla produzione lirica di José Tolentino Mendonça. Rispettando le diverse scelte del poeta lungo gli anni e identificando in esse l'evoluzione del suo operare artistico. Per una visione di dettaglio sulla poligenesi tolentiniana, si può fare ricorso ai paragrafi del I capitolo, il profilo bio-bibliografico di Tolentino Mendonça, dove ogni raccolta è stata individualmente trattata e dunque dove tale evoluzione è stata, naturalmente, messa in evidenza.

Considerando la vastità della produzione tolentiniana, abbiamo naturalmente dovuto mettere in atto non solo una divisione dei testi, come una scelta di essi – attività molto limitanti. D'altronde, la lettura non si pretende esaustiva, ma esemplificativa di quanto lo spirito paolino attraversi Tolentino, spesso attraverso un filtro pasoliniano. Ed è stato questo il concetto che ha presieduto alla divisione in «Poesie paoline di Tolentino», di quelle, cioè, dove possiamo identificare con più chiarezza la lezione dell'apostolo (cf. sottoparagrafo V.III.I), «Poesie pasoliniane di Tolentino», quelle dove si sente la voce o in cui c'è addirittura un riferimento esplicito al maestro italiano (cf. sottoparagrafo V.III.II), e, infine, quei componimenti in cui l'espressione di entrambi si fa una e più autenticamente personale nella poetica di Tolentino. In questa terza parte dell'analisi, però, e in modo da identificare una forza paso-paoliniana originale in Tolentino, abbiamo pensato di mettere a confronto le primissime poesie pubblicate nel 1990 con quelle uscite più di recente – e, se vogliamo,

la parte più anomala del *corpus* tolentiniano, che è l'esperienza dell'haiku presente in *A papoila e o monge*.

Per una questione organizzativa, abbiamo pensato di operare la seguente divisione all'interno della bibliografia poetica di José Tolentino Mendonça. I riferimenti paolini li abbiamo tratti dai volumi *Baldios* (1999), *De igual para igual* (2001) e *O viajante sem sono* (2009); le citazioni pasoliniane le abbiamo prese delle raccolte in cui ci sono addirittura riferimenti espliciti al "Poeta delle ceneri" - *Longe não sabia* (1997), *A estrada Branca* (2005) e *Estação Central* (2012). Abbiamo, infine, messo a confronto la prima e l'ultima esperienza poetica pubblicata da Tolentino - *Os dias contados* (1990) e *A papoila e o monge* (2013) – per identificare quanto di congenialmente paolino e pasoliniano vi sia in Tolentino dagli esordi e come questa natura abbia potuto evolvere fino ad arrivare ad una forma imponderabile come l'*haiku*. Data la sua brevissima estensione e la comprovata continuità di temi e forme con la produzione immediatamente successiva, non abbiamo considerato come "unità indipendenti" i due piccoli volumi che hanno visto la lirica Tolentino in diretta comunicazione con altri media di espressione creativa; ci riferiamo alla collaborazione con il fotografo Vicente Moreira Rato (*A que distância deixaste o coração*, 1998) e la pittrice e suo fondamentale "sostegno visuale", Ilda David' (*Tábuas de pedra*, 2005). In questa scelta, abbiamo in parte rispecchiato la prima opzione del poeta stesso, che ha incorporato, ad esempio, *A que distância deixaste o coração* nel successivo volume *Baldios*, anche se l'antologia del 2015 considera ogni volume autonomamente. La divisione generale che abbiamo proposto permette di ripercorrere l'intero arco della produzione poetica tolentiniana pubblicata fino ad oggi, i dieci titoli dati alle stampe, dal lontano 1990 fino ai primi anni di questa ricerca dottorale.[1343]

V.III.I Poesie paoline di Tolentino

Nell'anno successivo all'inizio della proficua collaborazione con la casa editrice Assírio & Alvim, Tolentino pubblica la sua quarta raccolta di poesie, che costituirà simultaneamente il suo primo grande successo editoriale[1344]: *Baldios*[1345]. Il titolo è già di per sé paolino e pasoliniano. ma e anche profondamente tolentiniano: la parola ha in portoghese una doppia possibilità di lettura: come aggettivo, significa qualcosa che non è coltivato, e come sostantivo può voler dire sia un terreno

[1343] A tutte le raccolte sopra enumerate torneremmo nell'ultimo paragrafo di questo capitolo (V.IV «O poema»), per leggere l'evoluzione di ciò che José Tolentino Mendonça ha fissato come la sua arte poetica.
[1344] Le vendite hanno giustificando una seconda edizione nel 2010, già dopo l'uscita dell'antologia poetica *A noite abre os meus olhos* in cui, a eccezione di uno, tutti i componimenti erano stati riproposti.
[1345] Cf. paragrafo I.VI «Baldios».

incolto, come anche un terreno appartenente a tutti - e non appartenente a nessuno - che può essere usato collettivamente[1346]. Dunque, semanticamente collegabile con lo scarto, col residuale, non valorizzato dal pensiero dominante – insomma, col "vaso d'argilla" – "baldio" è qualcosa che vedremo appartenere idiosincraticamente alla poesia tolentiniana[1347], presente nella sua primissima poesia pubblicata[1348] ma anche riferito alla sua infanzia[1349].

Si tratta anche di un vocabolo di uso non troppo diffuso nella lingua portoghese, che presenta delle difficoltà nella sua traduzione italiana[1350] e che vien riproposto dall'autore nell'ultimo componimento presente nel volume, "Estações": un componimento che si può dire propriamente paolino, in quanto parla di «segni luminosi / eventuali / lontani da tutto» che possono portarci «a ciò che si rivela da subito» durante «le camminate che abbiamo fatto per il bosco»: folgorazione damascena, dunque – contro la quale, però, gli uomini lottano, innalzando «minuziosi riserbi», «steccati intorno alle case», che li portano ad abitare «ermi vigilati dalla torre»:

A velha ponte de madeira
entre estações
os caminhos que fizemos pelo bosque
marcas luminosas
eventuais
longe de tudo

estendemos minuciosas reservas
mesmo ao que se revela de súbito
cercas em redor das casas
a multiplicação dos ancoradouros
os *baldios* vigiados da torre
no meio do silêncio[1351]

[1346] Cf. "baldio" in *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* cit, *ad avocem*.
[1347] «Os meus poemas são sujos, falam do que está submerso, do que é provisório, do que parece despojado de eterno mas onde eu encontro, precisamente, a possibilidade de pensar o sublime e o eterno.» I miei poemi sono sporchi, parlano di ciò che è sommerso, di ciò che è provvisorio, di ciò che sembra spogliato d'eterno, ma dove io trovo, precisamente, la possibilità di pensare il sublime e l'eterno. J.T. Mendonça citato in http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_os_meus_poemas_falam_do_que_parece_despojado_eterno.html (ultima visualizzazione 14.05.2015). Cf. anche ultimo paragrafo di questo capitolo (V.IV «O poema»).
[1348] «No princípio era a ilha (…) Nesse tempo / ainda era possível / encontrar Deus / pelos baldios (...)»: In principio era l'isola (...) In quel tempo / era ancora possibile / incontrare Dio / per gli ermi (...). "No princípio era a ilha" in J.T. Mendonça, *Os dias contados* cit., trad. it. In *La notte* cit., p. 7.
[1349] «Penso que o que me marcou mais na infância foi o espaço. (…) A dimensão do espaço vazio, dos *baldios*.» (mio corsivo): Penso che quello che mi ha segnato più nell'infanzia è stato lo spazio. (…) La dimensione dello spazio vuoto, delle *terre di nessuno*. C. Vaz Marques, *art.cit.*
[1350] Manuele Masini traduce "baldios" con la parola "ermi", parola che in italiano non racchiude forse tutte le possibilità semantiche del termine portoghese - più specificamente isolato, solitario e non necessariamente incolto - e aggiunge forse incoscientemente una possibilità ulteriore: essendo "ermo" la forma sincopata di "eremo", gli può aggiungere una carica religiosa. Al contrario, Tolentino, ce lo dice chiaramente, "baldio" è un *topos* della infanzia: «"No princípio era a ilha" (...) Esse primeiro poema fala de coisas que fazia na infância. Deitar-me na terra para olhar as estrelas. Ordenar berlindes sobre a erva. Andar pelos *baldios*. Essa dimensão dos espaços...» (mio corsivo) "In principio era l'Isola" (...) Quel primo poema parla di cose che facevo nell'infanzia. Sdraiarmi per terra per guardare le stelle. Ordinare le palline di vetro sull'erba. Camminare per i terreni abbandonati. Tale dimensione degli spazi... In A. Mota Ribeiro, *art. cit.*
[1351] «Il vecchio ponte di legno / tra le stagioni / le camminate che abbiamo fatto per il bosco / segni luminosi

La raccolta ha, però altri aspetti paolini; innanzitutto è un volume fortemente urbano – e facciamo notare che è lo stesso Tolentino Mendonça a ricordare come Paolo, *methórios*, «uomo di frontiera», è stato ebreo e cittadino di Roma, che ha fatto diventare il cristianesimo «uma realidade urbana, cosmopolita, sem fronteiras»[1352] - in cui le città appaiono in modo prorompente: le grandi metropoli straniere, quelle stesse che avevano affascinato Pasolini, tanto da vedere in esse nuovi scenari per l'azione del suo apostolo dei Gentili: "Duas cidades, Paris", "Duas cidades, Madrid" e "Duas Cidades, S. Paulo", sono componimenti presenti in questo libro, insieme ai riferimenti alle città portoghesi - Lisboa in "b." e la città universitaria in "Praça do Comércio, Coimbra"; e ancora l'antica "Alexandria, por exemplo" accanto alla città natale di Tolentino, "Mercado velho, Machico".

Si tratta poi di una collana in cui è particolarmente sensibile la "contaminazione" della scrittura di Tolentino col patrimonio letterario di cui si considera erede, attraverso le costanti citazioni, che spaziano dai testi biblici agli autori contemporanei, ma anche tramite la costruzione di un'imponente discorso inter-codificato, con ricorrenti rimandi ad altre forme d'espressione artistica, in particolare alla musica e alle arti figurative. Per darne due esempi musicali, ecco i componimenti "Sobre um improviso de John Coltrane" o "O concerto dos Tindersticks".

Volgiamo ora la nostra attenzione a uno dei componimenti centrali del volume, dal titolo «Da verdade do amor»:

Da verdade do amor se meditam
relatos de viagens confissões
e sempre excede a vida
esse segredo que tanto desdém
guarda de ser dito

pouco importa em quantas derrotas
te lançou
as dores os naufrágios escondidos
com eles aprendeste a navegação
dos oceanos gelados

não se deve explicar demasiado cedo
atrás das coisas
o seu brilho cresce

eventuali / lontani da tutto // stendiamo minuziosi riserbi / anche a ciò che si rivela da subito / steccati intorno alle case / la moltiplicazione dei moli / gli *ermi* vigilati dalla torre / in mezzo al silenzio» (corsivo mio): "Estações" in J.T. Mendonça, *Baldios,* cit., p. 74.

[1352] «Rivedendo la sua biografia e il suo pensiero, possiamo definire Paolo con l'aggettivo che gli antichi Greci usavano per descrivere il saggio. Il saggio è uno *methórios*, «quello che sta su una frontiera». (…) Il cristianesimo al tempo di Gesù era sociologicamente una realtà contadina. Con Paolo ha guadagnato un'ampiezza che il proprio Gesù aveva promesso: «Andate dunque e ammaestrate tutte le nazioni, battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo, insegnando loro ad osservare tutto ciò che vi ho comandato» (Mt 28,19-20). È diventata *una realtà urbana, cosmopolita, senza frontiere*.» (mio corsivo) in J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit..

sem rumor[1353]

Troviamo in questo componimento numerosi elementi paolini, a cominciare dai due sostantivi del titolo, «verità» e «amore». La verità che ha folgorato Paolo e di cui l'apostolo è diventato intransigente diffusore – una verità unica, poi, esclusiva e universale, che radeva al suolo tutte le precedenti "false verità", dunque scandalosa; l'amore che, come abbiamo visto, sollecitando la lezione di Badiou, è l'altro nome della carità[1354], tema centrale della predicazione paolina e tema del celebre inno presente nella Prima lettera ai Corinzi[1355].

I temi centrali della verità e dell'amore, dunque, vengono inizialmente esposti in negativo: essi non si trovano né nei «resoconti di viaggio», né nelle «confessioni» (e si trattano entrambi di *topoi* paolini: le deambulazioni dell'apostolo evangelizzatore e confessione pubblica che adoperava come metodo di coinvolgimento affettivo e certificazione di verità, l'*exomologhesis* di cui ci parla Marco Antonio Bazzocchi[1356]). Questo è un «segreto» che «eccede la vita» che non vuole «essere detto». E perché? Perché la verità dell'amore dispensa grandi spiegazioni; essa cresce, brillante e «senza rumore», «dietro alle cose» - esiste, cioè, senza poter essere necessariamente rappresentata, discorso caro a Pasolini[1357] e naturalmente centrale per Paolo di Tarso, che scandalizzava giudei e

[1353] Della verità dell'amore si meditano / resoconti di viaggio confessioni / e sempre eccede la vita / quel segreto che tanto disprezzo / conserva di essere detto // poco importa in quante sconfitte / ti ha lanciato / i dolori dei naufragi nascosti / con essi hai imparato la navigazione / degli oceani ghiacciati // non si deve spiegare troppo presto / dietro alle cose / il suo brillo cresce / senza rumore.

[1354] «(…) quello che nomina il soggetto nel punto di rivolgersi militante della sua convinzione (ἀγάπη, che viene generalmente tradotto con "carità", ma che sarebbe meglio tradurre con "amore")» in A. Badiou, *op. cit.*, p.27. Cf. sottoparagrafo V.II.IV «Pier Paolo e Paolo su un "vaso d'argilla"».

[1355] 1 Cor 13, 1-13: Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi amore, sarei un rame risonante o uno squillante cembalo. Se avessi il dono di profezia e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza e avessi tutta la fede in modo da spostare i monti, ma non avessi amore, non sarei nulla. Se distribuissi tutti i miei beni per nutrire i poveri, se dessi il mio corpo a essere arso, e non avessi amore, non mi gioverebbe a niente. L'amore è paziente, è benevolo; l'amore non invidia; l'amore non si vanta, non si gonfia, non si comporta in modo sconveniente, non cerca il proprio interesse, non s'inasprisce, non addebita il male, non gode dell'ingiustizia, ma gioisce con la verità; soffre ogni cosa, crede ogni cosa, spera ogni cosa, sopporta ogni cosa. L'amore non verrà mai meno. Le profezie verranno abolite; le lingue cesseranno; e la conoscenza verrà abolita; poiché noi conosciamo in parte, e in parte profetizziamo; ma quando la perfezione sarà venuta, quello che è solo in parte, sarà abolito. Quando ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino; ma quando sono diventato uomo, ho smesso le cose da bambino. Poiché ora vediamo come in uno specchio, in modo oscuro; ma allora vedremo faccia a faccia; ora conosco in parte; ma allora conoscerò pienamente, come anche sono stato perfettamente conosciuto. Ora dunque queste tre cose durano: fede, speranza, amore; *ma la più grande di esse è l'amore*. (corsivo mio)

[1356] «Negli *Scritti Corsari* è proprio la tecnica della confessione pubblica a istituire la possibilità di un nuovo territorio di discussione.» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, pp. 162-163.

[1357] Si ricordi, ad esempio, in Che cosa sono le nuvole, il dialogo intermedio tra Iago e Otello, su cosa sia la verità e su come è meglio non dirla, pur di mantenerla viva: «OTELLO: *Ma qual è la verità? Quello che penso io de me, quello che pensa la gente o quello che pensa quello là lì dentro…* JAGO: *Mah… Qualcuno dice che la verità non c'è… qualcuno dice che la verità è 'na media de tutte le verità diverse che ce stanno… Ma tu non dà retta a nessuno di questi… Perché c'è, la verità*. OTELLO: *E qual è?* JAGO: *Senti qualcosa dentro di te? Concentrati bene! Senti qualcosa? Eh?* OTELLO (dopo essersi ben concentrato): *Sì… sì… senti qualcosa… che c'è?* JAGO: *Beh… Quella è la verità… Ma ssssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più…*» in P.P. Pasolini, *Per il cinema* cit., p. 959.

pagani con la difesa di un evento che non poteva essere provato né falsificato, non apparteneva alla storia, non entrava nella logica delle discussioni elleniche.

Importantissima si rivela anche la valorizzazione delle «sconfitte», dei «dolori» come se le fatiche stesse «dei naufragi» vivessero nascoste nella sua carne – come la spina nella carne dell'apostolo dei Gentili. È dal dolore che nasce la «verità dell'amore», è dal dolore sofferto che si impara «la navigazione», perché – ce lo dice Tolentino stesso - «ser paulino é ter caído do cavalo e não ter esquecido isso».[1358]

Della stessa questione dell'amore/carità e dell'(im)possibilità di rappresentazione del reale e della verità ci parla il componimento "Outro lugar", appartenente alla raccolta del 2001, *De igual para igual*[1359]. Se da una parte il poeta riconosce alle parole un valore salvifico - «le parole che ci soccorrano» - sa che a una salvezza, eventualmente più concreta, corrisponde una perdita definitiva della «verità di un amore», che è più affine ai muti «gesti» - di nuovo la questione pasoliniana del «ssssst, non bisogna nominarla (la verità), perché appena la nomini non c'è più…»[1360]. Il che significa che la verità corrisponde al pericolo e la parola al dominio del concreto, del solido, del sicuro – in fondo, la dicotomia presente in Paolo (e in Pier Paolo) in quel loro doppio "trasumanar e organizzar". Ma presto, neanche le parole si rivelano più che «scarsi propositi»; la verità, «la verità di un amore», un amore umano o paolino, scuote le nostre certezze, la vita diventa un terremoto. La verità, dunque, causa «una sofferenza non ci abbandona» - la spina paolina nella carne - cambia scandalosamente le sembianze del mondo come lo conosciamo, nel suo sismico vibrare («la mattina sembra stranamente un altro posto») e la mancanza delle parole rivela il lato interiore del silenzio, dove esso «è più grande». Il silenzio di Dio.

A verdade que pertence aos gestos
ao menor dos nossos gestos
antes de chegarem palavras que nos socorram
às vezes é a verdade de um amor

Escassos propósitos as palavras
para o abalo de terra
em que se tornou de repente
a nossa vida

Um sofrimento não nos larga
a manhã parece-se estranhamente
com outro lugar

[1358] «Essere paolino è essere caduto dal cavallo e non averlo dimenticato» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».
[1359] Il volume illustra di nuovo l'intensa e proficua collaborazione tra José Tolentino Mendonça e Ilda David', che similmente a quanto è successo con *Baldios*, ne illustra la copertina e sarà tema di uno dei componimenti all'interno della raccolta: "Uma floresta pintada por Ida David'.
[1360] Iago parla ad Otello in *Che cosa sono le nuvole*: cf. P.P. Pasolini, *Per il cinema* cit., p. 959.

saberemos então que significam
os intervalos do silêncio
onde o silêncio é maior[1361]

De igual para igual si può considerare un libro di rivelazioni damascene, a cui torneremo in seguito, da una prospettiva particolarmente originale e poetica: quella dello stesso livello di osservazione, «da uguale a uguale». Per ora parliamo del titolo della quinta raccolta pubblicata da Tolentino, tratto da un verso dell'ultima poesia della seconda parte del libro - anch'essa intitolata "De igual para igual". La poesia si chiama "O grito" e, riprendendo e ampliando la problematica della rappresentazione della verità – non solo «La bellezza non è mai chiara» e il mondo «incapace di spiegazioni», ma ora non sono solo le parole a generare incertezze; il poeta aggiunge addirittura gli sguardi e gli urli, metonimicamente ogni modo di espressione, ogni modo di rappresentare. Alla verità, nel mondo impuro (un mondo ancora terribile) vi si potrà accedere soltanto in un «modo», tra gli impuri, il «più puro» - alla stessa altezza dello sguardo «da uguale a uguale» e comunque «tanto sconosciuti». Ricorda il modo di prelevamente filmico della realtà, su cui teorizza Pasolini e ricorda anche le parole del vecchio poeta portoghese Eugénio de Andrade nella posfazione del volume, quando scrive che «Deus está oculto, e toda a busca espiritual consiste em caminhar na sua direção: não há outra via»[1362]:

A beleza nunca é clara
no modo em que se aproxima
Somos com certas coisas
um mundo ainda terrível
incapaz de explicações
sem nenhuma das certezas
mesmo aquelas, ínfimas, que sustentam
uma palavra, um olhar ou um grito

Só nos resta a maneira
mais pura:
de igual para igual
tão desconhecidos[1363]

[1361] «La verità che appartiene ai gesti / al più piccolo dei nostri gesti / prima che arrivino le parole che ci soccorrano / a volte è la verità di un amore // Scarsi propositi le parole / per il tremore della terra / che è diventata subitamente / la nostra vita // Una sofferenza non ci abbandona / la mattina sembra stranamente / un altro posto / sapremo dunque cosa significano / gli intervalli del silenzio / dove il silenzio è più grande».

[1362] «Al contrario di ciò che qualcuno si aspetterebbe, data la vocazione religiosa di Tolentino Mendonça, non si parla troppo di Dio in questa poesia; o meglio, per usare parole vicine a quelle del poeta: Dio è più tra le righe che nelle righe del testo. O in altro modo: Dio è occulto, e tutta la ricerca spirituale consiste nel camminare nella sua direzione: non c'è un'altra strada. (...) Amore è uno dei nomi di Dio, giustamente il più luminoso.» (corsivo mio) E. de Andrade in J.T. Mendonça, *De igual para igual* cit., p. 60.

[1363] «La bellezza non è mai chiara / nel modo in cui si avvicina / Siamo con certe cose / un mondo ancora terribile / incapace di spiegazioni / senza nessuna delle certezze / anche quelle, infime, che sostengono / una parola, uno sguardo o un urlo // Ci resta soltanto il modo / più puro: / da uguale a uguale / tanto sconosciuti»: "O grito", *Ibidem*, p. 39. Al contrario degli altri componimenti della raccolta, questo "urlo" non è mai stato tradotto in italiano. Curiosità interessante, è che è stato associato al politico portoghese Miguel Portas, nell'omaggio che le fece il giurista e politico Paulo Rangel,

Si noti di passaggio quanto il presente volume sia anche "contaminato" da diversi legami con altre forme di espressione artistica, a cominciare dalle arti figurative**.** Oltre a quella dedicata a Ilda David', la poesia "A céu aberto", sulle sculture di Richard Serra ai Mercati Traianei di Roma, "Um pormenor de Piero della Francesca" e "Apontamento no Museu de Nápoles" - dove, isolato tra parentesi nella parte finale della poesia, il verso «(é sempre tão longo caminho um fragmento)» è assolutamente illustrativo del gusto tolentiniano per il frammentario, il fragile, il "vaso d'argilla". Ma questa raccolta ha un carattere particolarmente italiano e romano all'interno dell'opera di José Tolentino Mendonça: pubblicata in simultanea con il ritorno del poeta nella capitale italiana, in cui risiede, se ne trova traccia nei componimenti "A rapariga de Providence" e "Campo dei Fiori".

L'aspetto più damasceno a cui prima si alludeva, quello più paolino delle rivelazioni lo troviamo in particolare in due componimenti collocati al centro del volume, tra la prima e la seconda sezione del libro, e intramezzati della poesia "Outro lugar", a cui ci siamo riferiti in precedenza. Sono "Strange eyes" e "Uma vela acesa". Cominciamo dal secondo, una piccolissima poesia di quattro versi dal titolo "una candela accesa" – che riporta già nella simbolica epigrafe un misto di sentimenti religiosi e umani, di speranza e di fede. La rivelazione succede nell'inaspettato, «Dove nulla minaccia» e dunque imprevedibile è anche il «timore» che sopravviene, che arriva a coprire il proprio momento inatteso: lo stesso che succedeva con "Outro lugar", del pericolo della «verità di un amore» che scuote le nostre certezze. Il «cuore» che «scende all'indirizzo di un altro cuore» è la verità rivelata, senza parole. È la verità che abita nel cuore:

> Onde nada ameaça
> sobrevém inesperado o temor:
> um coração desce
> à morada de outro coração[1364]

Ancora più spettacolarmente paolina, piena di richiami simbolici non solo alla rivelazione, ma a tutta la grammatica dell'apostolo dei Gentili, è il componimento che prende in prestito il nome di una canzone del gruppo musicale statunitense *The Magnetic Fields*, più precisamente del loro triplo album del 1999 «69 Love Songs», considerato il lavoro più completo del cantautore Stephin Merritt. Riconducibili a un campo semantico paolino sono parole ed espressioni quali «rivelazioni» (quella damascena e quelle arrivate in sogno con «l'immagine degli altri nelle nostre notti»); il tema della impossibilità di comprensione con «nessuna forma di comprensione» e «pensiero apparente», quello

alla fine di un articolo di opinione nella sua rubrica "O ruído de fundo" (in *Público*, 01.05.2012) sulle celebrazioni della Rivoluzione del 25 aprile.

[1364] «Dove nulla minaccia / sopraviene inaspettato il timore: un cuore scende / all'indirizzo di un altro cuore»

che l'apostolo considerava del mondo della Storia, che di fatto è soltanto «un indizio per la storia / un segnale che ci sfugge»; la «differenza» a rappresentare tutte quello che distingueva Paolo di Tarso da giudei, greci e apostoli di Cristo; infine, «Un cammino di argilla rossastra e polvere», la strada dell'apostolo evangelizzatore, dove ha eventualmente avvistato qualche «angelo che voltava le spalle», fatta di creta e pulviscolo, ossia lo scarto e l'impuro – quello che abbiamo identificato con il "vaso d'argilla".

Que revelações nos esperam
sem modo nenhum de compreensão:
o disparo de um comboio
o pensamento aparente
a imagem dos outros nas nossas noites
a simples diferença que nunca é

Tão absolutamente só
o nosso coração bate

Um caminho de barro vermelho e poeira
e eu abraçado a ti na grande bicicleta
nunca tirava os olhos dos campos
às vezes avistava um anjo de costas voltadas

Tu dizias
De terra em terra indivisíveis
somos uma coisa que Deus toca

A história será apenas
um indício para a história
um sinal que nos escapa[1365]

Indipendentemente dall'identificare Paolo nel «Tu» che dice «Di terra in terra inseparabili / siamo una cosa che Dio tocca», il tema centrale del componimento è chiarissimo: si stabilisce nel «nessuna forma di comprensione», in quella incapacità che contraddistingue l'uomo nell'accettare le «rivelazioni» che «ci attendono»; i segni ci sfuggono e ciò rende inevitabilmente «il nostro cuore» che «batte» «Così assolutamente solo». È esattamente quel non riconoscere con sufficienza dell'«arco argentato» che «si rivela / sul suolo in molteplici vestigi» (e qui, di nuovo, il riferimento alle macerie, allo scarto, all'impuro) all'«osservatore» di "Nuvem", all'interno di *O viajante sem sono* (2009)

Há ocasiões em que o arco prateado se revela

[1365] «Quali rivelazioni ci attendono / senza nessuna forma di comprensione: / lo scatto di un treno / il pensiero apparente / l'immagine degli altri nelle nostre notti / la semplice differenza che mai è // Così assolutamente solo / il nostro cuore batte // Un cammino di argilla rossastra e polvere / ed io abbracciato a te nella grande bicicletta / non separavo mai gli occhi dai campi / a volte avvistavo un angelo che voltava le spalle // Tu dicevi / Di terra in terra inseparabili / siamo una cosa che Dio tocca // La storia sarà soltanto / un indizio per la storia / un segnale che ci sfugge» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 67.

sobre o solo em múltiplos vestígios
que o observador displicente não reconhece[1366]

O Viajante sem Sono[1367] è il settimo volume tolentiniano e viene pubblicato nel settembre del 2009, sulla scia dell'Anno Paolino. Si tratta della prima raccolta a essere pubblicata dopo l'antologia poetica *A noite abre os meus olhos* (2006). Se il titolo sembra contenere in sé due sostantivi assolutamente paolini - «il viaggiatore», l'apostolo in movimento, un movimento che è anche di cambiamento e «senza sonno», nel senso di infaticabile evangelizzatore – essi possono essere altrettanto attribuibili a Tolentino, per cui «la fede è chiaramente notturna»[1368] ed è senz'altro un percorso, un viaggiare. Sono in questo senso le parole della recensione che António Carlos Cortez pubblica sul volume[1369], vincitore della terza edizione del Premio Letterario Fondazione Inês de Castro.

Tra i vari componimenti raccolti in questo libro, ne mettiamo in evidenza altri due, a cominciare da "Bicicletas", che non ha nulla di notturno né di viaggio, ma è giustamente l'inverso del viaggio, il tempo e lo spazio in cui la bicicletta – che abbiamo visto essere un elemento ricorrente in Tolentino, presente anche in "Strange eyes" - «eu abraçado a ti na grande bicicleta» - è ferma. Il futuro del primo verso, enunciato nella prima persona singolare - «amerò» - che presto diventerà una terza singolare, riferito alle «case interessanti» e in un presente che in realtà rievoca più una conoscenza del passato («Un vecchio proverbio»), che un'informazione sull'avvenire. Tale è la tensione temporale, alla quale Tolentino aggiunge spazio, e riassume nel proverbio che la chiude e che parla simultaneamente di «un passo indietro» (spazio, ma anche tempo, verso il passato) e di «una stagione clemente» (tempo, ma anche qualità dello spazio, clemente – amena). Ma non è di biciclette che il poeta parla: bensì di case. Le case come porto sicuro di «una bicicletta o i remi di una barca», ma anche «vicine a noi nell'ora della necessità». Ma la casa può guadagnare una dimensione paolina se la vediamo quale allegoria del messaggio cristiano, una casa di Dio, che ci accoglie e la cui novità può «in qualsiasi momento» farci allontanare dalle (piccole) «certezze che abbiamo perso» - e dalla

[1366] «Ci sono occasioni in cui l'arco argentato si rivela / sul suolo in molteplici vestigi / che l'osservatore con displicenza non riconosce»
[1367] Cf. paragrafo I.XIII «O VIAJANTE SEM SONO».
[1368] Titolo della più volte citata intervista a Carlos Vaz Marques per la rivista *Ler*.
[1369] «Nostalgia, solidão, silêncio, noturnidade e tensão expressiva, eis algumas das principais linhas de força da poesia de José Tolentino Mendonça. A nostalgia que se instaura nos seus poemas prende-se com a inescapável certeza de que a Palavra ou Deus não frutificam entre os homens. Essa mesma certeza que poderia levar o poeta a esconjurar a própria poesia pela banalização do discurso, tem muitas vezes uma carga melancólica, fazendo tender o seu mundo poético para certas áreas semânticas que, correlativas à Melancolia e à Noite, se plasmam noutros temas (e semas), também eles "merencórios".» Nostalgia, solitudine, silenzio, notturnità e tensione espressiva, ecco alcune delle principali linee di forza della poesia di José Tolentino Mendonça. La nostalgia che s'instaura nelle sue poesie si lega all'obbligata certezza che la Parola o Dio non fruttificano tra gli uomini. Quella stessa certezza, che potrebbe portare il poeta a scongiurare la propria poesia attraverso la banalizzazione del discorso, ha molte volte una carica malinconica, facendo che il suo mondo poetico tenda a certe aree semantiche che, correlative alla Malinconia e alla Notte, si plasmano in altri temi (e semi), anche loro malinconici. A.C. Cortez, *Recensão crítica a 'O Viajante sem Sono'* cit., p. 205.

(piccola) «dimensione che si avvista da lì», per raggiungere un'altra ampiezza di sguardo, una «stagione», che non a caso è «clemente» - aggettivo cristologico[1370]:

> Por muito tempo amarei casas que existam apenas
> para guardar uma bicicleta ou os remos de um bote
> As casas interessantes não têm pretensão nenhuma
> Estão perto de nós na hora necessária
> mas a qualquer momento
> com mais clareza
> afastam-se das certezas que perdemos
> e da imensidão que se avista de lá
>
> Um velho provérbio diz:
> Se deres um passo atrás, talvez te coloques a tempo
> de uma estação clemente[1371]

Ma il vero e proprio ritratto paolino sembra essere il componimento che porta come titolo "Amazigh" - termine con cui diverse etnie del Nord dell'Africa, i berberi, designano se stessi, e che significa "uomo libero". Questa sorta di inno a un uomo concreto, che in sé personifica tutta una cultura, può perfettamente accostarsi alla figura storica di Paolo, che camminava e avanzava per le strade della sua missione evangelizzatrice e in ogni comunità che fondava certamente scopriva «una casa / in altre direzioni / a ugual distanza / della vita che lasciamo alle spalle». Aspetto altrettanto interessante del componimento è la tensione interna tra il "tu" («cammini», «avanzi», «scopri» - e si noti questo evolvere di sensi nell'enumerazione dei verbi, la strada che conduce alla conoscenza) e un "noi" («Noi non li sentiamo») – che di nuovo rivela l'incapacità degli uomini di ascoltare e percepire la verità – chiarissimamente presente in "Nuvem", per esempio. Elemento di superazione della dicotomia si trova nel creato - «i deserti, gli oceani, le cime lontane» - che parlano a chi gli sa dare ascolto, amazigh nel nord dell'Africa o Paolo nell'Asia minore:

> Caminhas quase sem te moveres
> os campos estendem um corpo
> colado ao teu
> em íntima escuridão
> Quando avanças ponte fora
> um dos teus ombros brilha como marfim

[1370] Questo è un tema a cui il poeta tornerà più volte: anche nella sua ultima raccolta poetica, *A papoila e o monge*, la casa ci appare non come uno spazio riparato dal pericolo, ma come un punto aperto alle possibilità. Dalla III sezione, "Guia para perder-se nos montes": «Não somos a casa / somos a montanha / e o relento», Non siamo la casa / siamo la montagna / e il cielo aperto. O ancora, dalla stessa sezione «Ao ergueres a tua cabana / escolhe por alicerce / a escarpa ou o vento» Al montare la tua capanna / scegli come fondamento / la scogliera o il vento.

[1371] «Per molto tempo amerò le case che esistono soltanto / per immagazzinare una bicicletta o i remi di una barca / Le case interessanti non hanno alcuna pretensione / Sono vicine a noi nell'ora della necessità / ma in qualsiasi momento / con più chiarezza / si allontanano dalle certezze che abbiamo perso / e della dimensione che si avvista da lì // Un vecchio proverbio dice: / Se farai un passo indietro, forse ti collocherai in tempo / di una stagione clemente»

Nós não os ouvimos
mas os desertos, os oceanos, os cimos remotos
ensinam-te finalmente o que não entendes

Descobres uma casa
noutras direções
a igual distância
da vida que deixamos para trás[1372]

V.III.II Poesie pasoliniane di Tolentino

Nel 1997, sette anni dopo la pubblicazione della sua prima raccolta poetica, esce *Longe não sabia*, trentaquattro poesie di un autore che presenta già le principali caratteristiche che gli vedremo mantenere fino agli ultimi testi pubblicati - sia nelle modalità formali impiegate, sia nella strategia di rimandi costanti, tramite citazioni e riferimenti, al piccolo mondo biografico contrapposto al grande serbatoio biblico e al variegato universo culturale e affettivo del poeta - che mescola la grande cultura libresca e la musica pop. Questa raccolta, dove si trova anche la prima esplicita citazione pasoliniana e vari riferimenti che facilmente gli si possono collegare, come vedremo, ha vinto nel 1998 il "Prémio Cidade de Lisboa" di poesia[1373].

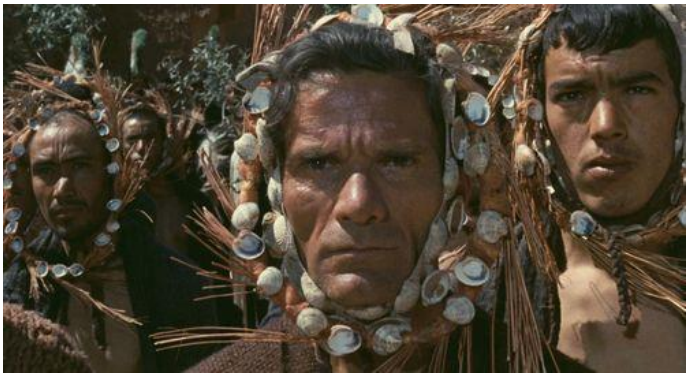
Il componimento "A navalha escurecida" (il coltello annerito) si apre citando i due primi versi della terza sezione della poesia "La ricchezza (1955-1959)", "Riapparizione poetica di Roma", pubblicata nel 1961 nel volume dedicato a Elsa Morante, *La religione del mio tempo*: «Dio, cos'è quella coltre silenziosa / che fiammeggia sopra l'orizzonte...». Ed è interessante il totale contrasto che si crea tra il testo tolentiniano e i versi del poemetto, che parla di quella nebbiosa Roma periferica che Pasolini conobbe all'arrivo da Casarsa – una città che cova «invisibili rioni» sotto «quasi un'empirea coltre» (fatta di un «nevaio di muffa», una «cavalcata di fiamme sepolte nella nebbia», Roma «da secoli bruciate in un grandioso incendio, sull'acqua, che le sogna più che specchiarle»[1374]).

[1372] «Cammini quasi senza muoverti / i campi stendono un corpo / incollato al tuo / in intima oscurità / Quando avanzi lungo il ponte / una delle tue spalle brilla come avorio // Noi non li sentiamo / ma i deserti, gli oceani, le cime lontane / ti insegnano finalmente quello che non capisci // Scopri una casa / in altre direzioni / a ugual distanza / della vita che lasciamo alle spalle»

[1373] Cf. paragrafo I. IV «*Longe não sabia*».

[1374] «Dio, cos'è quella coltre silenziosa / che fiammeggia sopra l'orizzonte... / quel nevaio di muffa - rosa / di sangue - qui, da sotto i monti / fino alle cieche increspature del mare... / quella cavalcata di fiamme sepolte / nella nebbia, che fa sembrare il piano / da Vetralla al Circeo, una palude / africana, che esali in un mortale / arancio... È velame di sbadiglianti, sudice / foschie, attorcigliate in pallide / vene, divampanti righe, / gangli in fiamme: là dove le valli / dell'Appennino sboccano tra dighe / di cielo, sull'Agro vaporoso / e il mare: ma, quasi arche o spighe / sul mare, sul nero mare granuloso, / la Sardegna o la Catalogna, / da secoli bruciate in un grandioso / incendio, sull'acqua, che le sogna / più che specchiarle, scivolando, / sembrano giunte a rovesciare ogni / loro legname ancora ardente, ogni candido / bracere di città o capanna divorata / dal fuoco, a smorire in queste lande / di nubi sopra il Lazio. / Ma tutto ormai è fumo, e stupiresti / se, dentro quel rudere d'incendio, / sentissi richiami di freschi / bambini, tra le stalle, o stupendi / colpi di campana, di fattoria / in

L'io poetico si dirige qui a un "tu", che agita «dure parole» «Contro le città del nord», il che fa ricordare non soltanto tutta la polemica giornalistica degli ultimi anni di Pasolini contro quella mutazione antropologica che lui vedeva come risultato diretto di un neo-capitalismo fascista[1375], ma particolarmente il mondo dell'altra borghesia e della finanza nord-italiana e centro-europea che il regista ha fissato in *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969). Invece, quello stesso "tu" che agita «rami» contro «le avide pianure» è più identificabile con quei fotogrammi in cui vediamo apparire Pasolini dentro al suo stesso film, a capo di un gruppo organizzato che, nell'antichità preclassica, con espressione severa, annuncia disastri (*Edipo re*,1967):



103. Pier Paolo Pasolini in un fotogramma di *Edipo re*, 1967.

Si possono ancora trovare molti altri riferimenti facilmente riconducibili a Pasolini e a Paolo di Tarso: «il fulgore oltre il sonno» può ben avere una lettura damascena e i «molti giorni nella polvere» ricordano il pellegrinare per il deserto. Viceversa l'«immagine» che ancora non «trasportava il fulgore» può essere letta come un'allegoria dell'arte cinematografica pasoliniana. Presente nella cartografia romana del poeta, c'erano senz'altro i «bar di stazione», spazio perfettamente inadatto – e perciò assolutamente affascinante ed eleggibile dal punto di vista dei nostri tre autori, perché «lo Spirito di un Dio già perduto dal mondo» fosse identificato, tra l'altro, da una «donna esaltata» ("scandalo" e "vaso d'argilla", insieme). Il "tu" è quello che sceglie di non «tornare a salvo verso terra», quello che tutti «credevano morto», ma la cui parola continua attivamente a compiere una missione – come «un coltello annerito che spezza la melma del lago». Vivissime queste due immagini: il «coltello annerito» come una parola tagliente, e annerita perché vecchia, eterna, e pur

fattoria, lungo i saliscendi / desolati, che già intravedi dalla Via / Salaria - come sospesa in cielo – / lungo quel fuoco di malinconia / perduto in un gigantesco sfacelo. / Ché ormai la sua furia, scolorando, come / dissanguata, dà più ansia al mistero, / dove, sotto quei rósi polveroni / fiammeggianti, quasi un'empirea coltre, / cova Roma gli invisibili rioni.» "La ricchezza (1955-1959)", III "Riapparizione poetica di Roma" in Pier PaoloPasolini, *La religione del mio tempo* cit., pp.31-32.

[1375] Cf. sottoparagrafo IV.IV.IV «"Corsaro" e "Luterano"».

sempre nuova, efficace nel distruggere la «melma», le acque stagnanti, le cose che non cambiano, contro le quali lo scandalo paso-paoliniano s'insorgeva.

Contra as cidades do norte
contra as planícies ávidas
agitaste ramos
e duras palavras

muitos dias na poeira
dormiste
nenhuma imagem transportava ainda
o brilho para lá do sono

isto antes de teres ouvido
num bar de estação
a mulher exaltada
e haveres identificado
o Espírito de um Deus
que o mundo perdera

passaste então a deixar os castores
saltarem para o barco
e voltarem a salvo para terra

julgavam-te talvez morto

mas eu via uma navalha escurecida
cortava limos do lago[1376]

Ci sono nella raccolta *Longe não sabia* altri quattro componimenti che, pur non portando stampato il nome del poeta delle ceneri, ci conducono alla sua opera, alla sua figura e alla sua coscienza sociale. Il primo a cui pensiamo presenta nel titolo quello che ci sembra un inequivocabile riferimento al suo film del 1968, *Teorema*[1377]. Romanzo, sceneggiatura e film – Pasolini si è tuffato per la prima volta nel mondo della ricca borghesia del nord d'Italia per ritrarre la famiglia di un industriale milanese all'arrivo di un ospite misterioso che coinvolge sessualmente (e anche intellettualmente) tutti i membri della casa, sconvolgendone l'esistenza, poiché rende evidente la loro vanità e il vuoto delle loro esistenze. Opera scandalosa e perseguitata giuridicamente, ha condotto anche a una scissione all'interno della Chiesa, quando l'ala progressista cattolica le ha fatto attribuire il premio dell'Office Catholique International du Cinèma che poi le è stato ritirato.

[1376] «Contro le città del nord / contro le avide pianure / hai agitato rami / e dure parole // molti giorni nella polvere / hai dormito / nessuna immagine ancora trasportava / il fulgore oltre il sonno // questo prima di aver sentito / in un bar di stazione / la donna esaltata / e aver identificato / lo Spirito di un Dio / già perduto dal mondo // allora cominciasti a lasciare i castori / saltare nella barca / e tornare a salvo verso terra // forse ti credevano morto // ma io vedevo un coltello annerito / spezzava la melma del lago»: J.T. Mendonça, *Poetica* cit., p. 91.
[1377] Cf. sottoparagrafo IV.IV.III «*Teorema*».

La poesia si costruisce a partire da una tensione nel succedersi fra il mondo diurno e il mondo notturno, che creano scissione e attrito nella protagonista: il giorno è «sempre e solo» il momento della «rappresentazione»; è dunque il tempo della «rasura», del «ripetuto ordinamento» delle «parole» come delle «soglie codici cucchiai», segnati «uno per uno», a costituire un «freddo ordinato del visibile». La notte, invece, è il tempo al di fuori dell'ordine diurno, quando il sonno la «affondava nel lago» del suo subconscio, e dunque, a volte «vacillante e persa», era anche capace di portare «il fucile alla finestra» per ricevere di colpo la realtà (non la «rappresentazione»): «l'incredibile silenzio che succede ad ogni colpo». In questo personaggio diviso tra quello che il giorno le ordina di "rappresentare" e quello che la notte le obbliga di "vedere" è molto facile identificare Lucia, il dilaniato personaggio di Silvana Mangano, la moglie borghese che «Davanti allo specchio vede volti oltre al suo», in quel fotogramma che precede l'inizio di una vita dissoluta di sesso con giovani uomini sconosciuti, cercando in ognuno di questi di riconoscere quello che ha provato col suo misterioso ospite, e aumentando la disperazione a ogni frustrato tentativo.

104. Silvana Mangano interpreta Lucia nel film *Teorema*, 1968.

Diante do espelho vê rostos além do seu
e a loucura é reconhecê-los entre os mortais
esses rostos silenciosos e esquivos
tão fácil seria chamá-los
celestes

Mas ela era terrena tão por terra
conduzia a ondulação dos sentimentos
não a entendem?
Ela deixava quebrar os vasos só para os ouvir
porque tudo tem uma voz mesmo as coisas mudas
e o silêncio é uma ímpia forma de desobediência
Ela marcava um por um
umbrais códices colheres

para que tudo estivesse unido
sob o frio ordenado do visível

De noite porém afundava-se no lago
e lá adormecia
De noite levava a espingarda à janela

e ficava a ouvir não os tiros
mas o incrível silêncio que sucede a cada tiro
De noite dizia-se vacilante e perdida

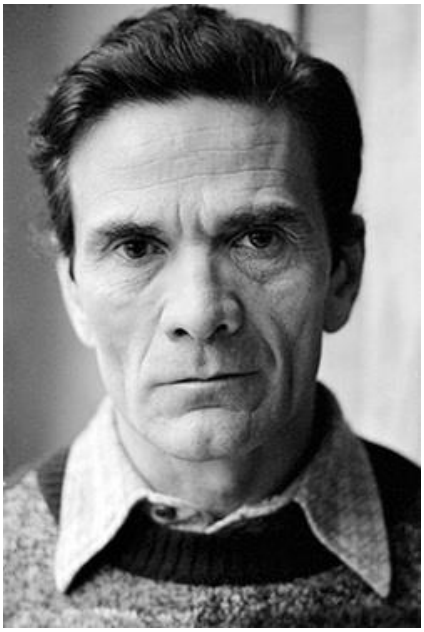
Depois vinha o dia e a rasura
a repetida ordenação que os acentos concedem
às palavras
a quase paixão que jamais tocava os seres
sempre e só a sua representação[1378]

Oltre all'interessante struttura circolare del testo, che si apre con l'immagine della donna allo specchio e che nell'ultimo evoca il duraturo valore della rappresentazione, di cui lo stesso specchio è simbolo per eccellenza e che è tema centrale del pensiero pasoliniano rispetto alla propria arte cinematografica – il reale e il rappresentabile –, è da notare il contrasto tra piano umano e divino che la donna concentra nella sua figura: «Davanti allo specchio vede volti oltre al suo e la follia è riconoscerli tra i mortali quei volti silenziosi e schivi / così facile sarebbe chiamarli celesti». Si può dire, però, che a dispetto della prima accennata tensione nel succedersi fra il mondo diurno e il mondo notturno, il vero protagonista del componimento sia il silenzio, personificato dalla donna. E questo è anche uno degli aspetti più significativi del *Teorema* pasoliniano, un film di 98 minuti fatto perlopiù di silenzi, evocativi dell'incomunicabilità instaurata dalla presenza dell'ospite. Contro questo opprimente silenzio, la donna «faceva rompere i vasi solo per sentirli» (il poeta chiarisce: «perché ogni cosa ha la sua voce anche le cose mute e il silenzio è un'empia forma di disubbidienza); però, di notte, lei stessa «portava il fucile alla finestra e rimaneva ad ascoltare non i colpi ma l'incredibile silenzio che succede ad ogni colpo».

Quando abbiamo preannunciato in *Longe não sabia* un componimento allusivo alla figura di Pasolini, pensavamo a "Cinza do lume", il cui titolo stesso (cenere del fuoco) rimanda immediatamente alla raccolta *Le ceneri di Gramsci* - gli undici "poemetti" scritti tra il 1951 e il 1956 con il evocativo titolo della tomba del fondatore del Partito comunista italiano nel cimitero acattolico

[1378] «Davanti allo specchio vede volti oltre al suo / e la follia è riconoscerli tra i mortali / quei volti silenziosi e schivi / così facile sarebbe chiamarli / celesti // Ma lei era terrena così per terra / conduceva l'ondulazione dei sentimenti / non la capite? // Lei faceva rompere i vasi solo per sentirli / perché ogni cosa / ha la sua voce anche le cose mute / e il silenzio è un'empia forma di disubbidienza / Lei segnava uno per uno / soglie codici cucchiai / perché tutto fosse unito / sotto il freddo ordinato del visibile // Di notte però affondava nel lago / e li s'addormentava / Di notte portava il fucile alla finestra // e rimaneva ad ascoltare non i colpi / ma l'incredibile silenzio che succede ad ogni colpo / Di notte si diceva vacillante e persa // Dopo veniva il giorno e la rasura / il ripetuto ordinamento che gli accenti concedono / alle parole / la quasi passione che mai toccava gli esseri / sempre e solo la loro rappresentazione».

di Roma – e anche al suo autoritratto poetico del 1966-67, *Poeta delle ceneri*, pubblicato per la prima volta a cura di Enzo Siciliano nel 1980 su *Nuovi Argomenti*. Senza che alcuna informazione aggiuntiva ci permetta di fare il collegamento, questo sembra un perfetto ritratto di Pier Paolo Pasolini – sia nella caratterizzazione fisica («un volto a cui duole essere la sua stessa cicatrice»), sia nell'uso di espressioni del forte carattere personale o estetico pasoliniano: la «perfezione ferita», il volo «affrettato verso la morte», il luttuoso «cuore nero» che tante volte serve «alla consumazione di un'arte» e infine, in diretta connessione con la nostra dissertazione, il verso come «rovina o magnifica allusione» (il "vaso d'argilla" che trasporta il tesoro):



105. Pier Paolo Pasolini, ritratto dalla fine degli anni '60.

um rosto a quem dói ser sua própria cicatriz
cinza do lume perfeição ferida
um pássaro sublime apressado para a morte
era assim que definia o verso

ruína ou magnífica alusão que tocou
com essa espécie de coração negro
que serve
a consumação de uma arte[1379]

Una sorte di "nostalgia friulana" aggiornata e rivista alla luce della biografia di José Tolentino Mendonça, insieme alla voce che si alza contro il capitalismo della società moderna, è quello che

[1379] «un volto a cui duole essere la sua stessa cicatrice / cenere del fuoco perfezione ferita / un uccello sublime affrettato verso la morte / era così che definiva il verso // rovina o magnifica allusione che ha toccato / con quella specie di cuore nero / che serva / alla consumazione di un'arte».

troviamo in "Caminho do Forte, Machico": il contrasto, alquanto doloroso per il poeta, tra le sue memorie d'infanzia, del tempo in cui all'arrivo del «carro del ghiaccio», «i ragazzini ne prendevano pezzetti da mangiare a dentate» - memorie che si perpetuano ancora in certi aspetti dell'isola natale, quali la visione dei «pescatori» che «ancora incrociano linee» o delle «donne» che «si sedevano sulla porta coi ricami» - e l'imminente minaccia della fine di questo mondo, a causa della marcia invadente degli «stranieri». Il turismo su cui la sua terra basa oggi la propria economia rischia di ridurre a curiosità etnografica da «fotografie» il sacro territorio dei suoi ricordi, il «cammino dove» apprese «l'autunno sotto l'azzurro dolente», ma anche di distruggere per sempre il mito ancestrale di quel incrociare delle linee da pesca, «il gesto mascolino di occultare il dolore»:

> No caminho onde aprendi o outono
> sob o azul magoado
> os pescadores cruzam ainda linhas
> províncias clareiras
> e esse gesto masculino de apagar a dor
>
> chegava pelos percalços da terra
> o carro do gelo
> e os miúdos tiravam bocados para comer às dentadas
> um retrato selvagem mas, juro-vos, havia encanto
> havia qualquer coisa, outra coisa
> nesse instante em perda
>
> as mulheres sentavam-se à porta com os bordados
> quando passavam estrangeiros
> ficavam sempre a sorrir nas fotografias[1380]

Comprovando la sensibilità di Tolentino per questo tema, una sensibilità pasoliniana – l'assurdo della distruzione delle tradizioni arcaiche in nome dell'omologazione, del turismo per le masse – ecco quanto scrive in una sorta di "autoritratto" pubblicato sul *Jornal de Letras*:

> As memórias são lugares-comuns, lugares onde a vida se repete, lugares quotidianos, chãos, despretensiosos, implícitos, banais, destinados ao uso. E, como nós, destinados também à morte.
> Uma pequena baía portuguesa, na Madeira. Na praça restam cinco ou seis pescadores. Encontro-os, de novo, pelo verão. Sofreram tromboses, longas hospitalizações, entraram dentro de máquinas que lhes detetaram tumores. Envelheceram brutalmente. Andam devagar, com netos pequenos pela mão. No Snack, pedem um café fraquinho e sentam-se debaixo das casuarinas do largo para não estarem trancados em casa, e rumam ao caminho do cais para uma visão que, talvez, lhes traga a felicidade e dor.

[1380] «Nel cammino dove appresi l'autunno / sotto l'azzurro dolente / i pescatori ancora incrociano linee / province chiarori / e il gesto mascolino di occultare il dolore // giungeva dagli incerti della terra / il carro del ghiaccio / i ragazzini ne prendevano pezzetti da mangiare a dentate / un ritratto selvaggio ma, vi giuro, c'era incanto / c'era qualche cosa, un'altra cosa / in quello istante in perdita // le donne si sedevano sulla porta coi ricami / quando passavano stranieri / sorridevano sempre nelle loro fotografie». J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 29.

> Até há uns anos atrás, a baía era de pescadores. Agora não é, nem se sabe bem o que seja. Mas nesse mundo, tão repentinamente considerado arcaico e descartável, gerações construíram formas originais de sabedoria: aperfeiçoaram técnicas, organizaram a riqueza de um vocabulário, inventaram cantos e narrativas orais, enfrentaram, de olhos abertos, o tempo e a morte. Ampliaram a terra, nomearam céus e mares, íntimos do real. O seu conhecimento era ainda uma espécie de testemunho, não um esforço de abstração.[1381]

Un altro esempio di questa "sensibilità pasoliniana" per la realtà sociale del suo tempo lo troviamo nella raccolta del 2005, *(A) Estrada Branca*[1382], in un componimento dal titolo "Clandestinos", che porta in epigrafe una citazione del poeta italiano Dino Campana (1885-1932) – probabilmente anche lui apprezzato da Tolentino, e chissà anche se non meritevole dell'epiteto di santo, di fuggiasco[1383] - quali sono stati, abbiamo visto, Pasolini e Wittgenstein, ad esempio – data la sua vita da esule, in perenne fuga dalla famiglia, dal paese e dall'autorità, tra un ricovero e l'altro in manicomio o tra gli arresti dalla polizia dei posti e dei paesi dove girovagava. La frase è presa dal titolo di uno dei componimenti presenti nei suoi Canti Orfici[1384]: «O poesia tu più non tornerai».

Fuggiaschi sono certamente questi «Clandestini» - fuggiaschi e «angeli di Iahwé», perché Dio, secondo quanto scandalosamente annunciato da Paolo di Tarso, «ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono» (1 Cor 1, 28). Ecco gli angeli del Signori trasposti "poeticamente" nel mondo di oggi, tale come Pasolini avrebbe fatto nel suo *San Paolo*: «Riempiono i primi bus per il centro leggono il giornale in distribuzione gratuita (…) in una stanza affittata nella periferia». Quelle borgate dove Pasolini aveva scoperto intatta una certa "purezza arcaica" all'inizio degli anni Cinquanta e la cui omologazione borghese lo disperava già

[1381]«Le memorie sono luoghi comuni, luoghi dove la vita si ripete, luoghi quotidiani, semplici, senza pretensioni, impliciti, banali, destinati all'uso. E, come noi, destinati pure alla morte. Una piccola baia portoghese, a Madeira. Nella piazza restano cinque o sei pescatori. Li vedo, di nuovo, d'estate. Hanno sofferto ictus, lunghi periodi in ospedale, sono entrati in macchine che gli hanno individuato dei tumori. Si sono invecchiati moltissimo. Camminano piano, con i nipotini in mano. Al bar chiedono un caffè allungato e si siedono sotto le casuarine dello spiazzo per non rimanere chiusi a casa, e camminano verso il molo per avere una visione che forse gli porti felicità e dolore. Fino a qualche anno fa, la baia era dei pescatori. Ora non lo è, non si sa nemmeno bene più che cosa sia. Ma in quel mondo, così repentinamente considerato arcaico e scartabile, generazioni hanno costruito forme originali di sapienza: hanno perfezionato tecniche, hanno organizzato la ricchezza di un vocabolario, hanno inventato canti e narrative orali, hanno affrontato, ad occhi aperti, il tempo e la morte. Hanno ingrandito la terra, hanno nominato cieli e mari, intimi del reale. La sua conoscenza era ancora una specie di testimonianza, non uno sforzo di astrazione.» J. Ribeiro, *art. cit.*, p.36.

[1382] Nella prima edizione il titolo del volume porta l'articolo "A" prima del sostantivo aggettivato "estrada branca"; Viceversa, nell'ultima edizione dell'antologia poetica, che ci serve di base alla trascrizione delle poesie, il libro è titolato semplicemente come *Estrada branca*.

[1383] «(…) a vida de um santo. Uma vida que me comove muito. (…) a vida de um foragido. Há nele uma fome de humanidade, de anonimato, de transformação e de silêncio que se encontra nos santos.». La vita di un santo. Una vita che mi commuove molto. (…) la vita di un fuggiasco. C'è in lui una fame di umanità, di anonimato, di trasformazione e di silenzio che si ritrova nei santi. A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[1384] Cf. D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi, Torino, 2003: «O poesia tu più non tornerai / Eleganza eleganza / Arco teso della bellezza. / La carne è stanca, s'annebbia il cervello, si stanca / Palme grigie senza odore si allungano / Davanti al deserto del mare / Non campane, fischi che lacerano l'azzurro / Non canti, grida / E su questa aridità furente / La forma leggera dai sacri occhi bruni / Ondulante portando il tabernacolo del seno: / I cubi degli alti palazzi torreggiano / Minacciando enormi sull'erta ripida / Nell'ardore catastrofico.»

quindici anni dopo, sono diventate queste periferie di oggi dove, comunque, una differenza sussiste: i supermercati «si chiamano Lidl o Discount» e non «Corte Inglés e Continente».

> Clandestinos serão sempre os anjos de Iahwé
>
> Enchem os primeiros autocarros para o centro
> leem o jornal de distribuição gratuita
> à espera que de novo o mar se rasgue
> num quarto sub-alugado da periferia
> onde em vez de Corte Inglês e Continente os supermercados
> se chamam Lidl ou Discount
>
> É fácil detetar seu rosto transparente
> pois pertence-lhes a solidão como um zumbido
> imerso, inatual, impreciso
> semelhante ao dos bosques vedados onde já não se colhe
> as castanhas, a lenha morta
>
> Nas grandes praças da Europa por onde quer que se vá
> o mesmo rosto detrás dos vidros policiais
> uma espécie de fantasma
> indivisível, muito para lá dos confins
> embora o êxodo exija agora estrita documentação
>
> Todos os textos conspiram contra a materialidade do corpo
> por isso há quem acredite na sua ressurreição[1385]

Il poeta non si stanca di caratterizzarli come «una specie di fantasma» - «il loro volto trasparente», la loro «solitudine (…) come un brusio immerso, inattuale, impreciso», il loro «stesso volto dietro i vetri della polizia», «indivisibile». Gli è dunque negata un'identità, anche se la sua presenza è facile da individuare «Nelle grandi piazze d'Europa» - la disumanizzazione insieme alla realtà riconoscibile solo attraverso una «documentazione rigorosa». Però, paradossalmente, è questa mole umana diseredata da Dio quella che veramente ancora «crede nella sua resurrezione». La lezione paolina della fortezza nella debolezza - «Per questo mi compiaccio in debolezze, in ingiurie, in necessità, in persecuzioni, in angustie per amor di Cristo; perché, quando sono debole, allora sono forte.» (2 Cor 12,10) – eccola qui vissuta nella realtà, nella carne, nel corpo contro cui «Tutti i testi cospirano». Ecco un Tolentino immerso in uno dei problemi che più affligge l'Europa di oggi, quello dell'immigrazione clandestina.

[1385] «Clandestini saranno sempre gli angeli di Iahwé // Riempiono i primi bus per il centro / leggono il giornale in distribuzione gratuita / aspettano che di nuovo il mare si laceri / in una stanza affittata nella periferia / dove anziché Corte Inglés e Continente i supermercati / si chiamano Lidl o Discount // È facile individuare il loro volto trasparente / poiché la solitudine gli è propria come un brusio / immerso, inattuale, impreciso / simile a quello dei boschi proibiti dove già no si coglie / le castagne, la legna morta // Nelle grandi piazze d'Europa sia dove sia / lo stesso volto dietro i vetri della polizia / una specie di fantasma / indivisibile, molto oltre i confini / sebbene l'esodo oggi esiga documentazione rigorosa // Tutti i testi cospirano contro la materialità del corpo / perciò c'è chi crede nella sua resurrezione» in J.T. Mendonça, *Poetica* cit., pp. 103-104.

Altri due componimenti romani, pasoliniani – e anche paolini – presenti in *A Estrada Branca*, sono quelli a cui ora volgeremo la nostra attenzione – anche perché sono due poesie apprezzate a tal punto da Tolentino, da averle proposte in due letture pubbliche a Roma. Sia "Via del Governo Vecchio" che "Óstia", facevano parte del repertorio del poeta lusitano, quando ha rappresentato il Portogallo nell'ambito della VII edizione del Festival Intercontinentale della Letteratura e delle Arti, intitolata "Roma, Patria Comune", il 16 luglio 2010, nella sessione tenutasi all'Isola Tiberina[1386]. Di nuovo invitato a rappresentare il suo paese il 21 marzo 2014, José Tolentino Mendonça ha riproposto la poesia "Óstia" durante i festeggiamenti della Giornata Mondiale della Poesia, organizzata dalla rete EUNIC nell'Accademia d'Ungheria con il patrocinio della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO.

Accadde un'epifania su "Via del Governo Vecchio". In questa trafficata strada del centro di Roma, luogo di passaggio di turisti, tra piazza Navona e Castel Sant'Angelo, e dei romani che ancora abitano le stradine traversali o lavorano nelle botteghe di via dei Leutari, vicolo Savelli o via del Corallo, ci s'imbatte spesso «per puro caso» con i passanti. Tuttavia ci sono momenti in cui «uno sguardo bianco, un viso che si volta» fermano il tempo, istaurano un «segreto comune agli sconosciuti» - incontro, rivelazione damascena che fa il poeta domandarsi se è «irrimediabilmente lontano o troppo prossimo a Dio». Interessante si dimostra la convocazione del corvo, soprattutto per la sua posizione parallela a quella di Dio all'interno del componimento, il che lo può riportare ad una simbologia biblica[1387], o veterotestamentaria - il primo animale che Noè fece uscire dall'arca per verificare se le acque si erano ritirate, non avendo però fatto ritorno con la notizia (Gen 8, 6-12) – o a quel corvo che Luca pone nella bocca di Cristo - «Guardate i corvi: non seminano e non mietono, non hanno ripostiglio né granaio, e Dio li nutre.» (Lc 12, 24) – simboleggiando in questo caso la benevolenza del Creatore verso i più umili tra gli esseri viventi. Ma il corvo è anche la voce della coscienza (o, come sottolineato in didascalia, «Per chi avesse dei dubbi o si fosse distratto, ricordiamo che il corvo è un intellettuale di sinistra - diciamo così - di prima della morte di Palmiro Togliatti.»), che racconta la storia di Ciccillo e Ninetto, frati francescani incaricati d'evangelizzare i falchi e i passeri, a Totò e Ninetto Davoli che percorrono altre strade intorno alla città di Roma in *Uccellacci e uccellini* (1966). Altresì interessante in "Via del Governo Vecchio" è la struttura inaspettata della poesia, che presenta la propria tesi nei primi versi, per poi poter allungarsi nella descrizione e della

[1386] Nella breve introduzione che ha fatto a questa sessione - a cui ho assistito e che ho registrato ad uso privato - José Tolentino Mendonça, dimostrando il suo forte legame alla città capitale, ha detto la frase, in seguito diventata celebre: *Não sei se fui eu que sonhei Roma, ou se foi Roma que sonhou os meus versos*; "Non so se ho sognato Roma o se Roma ha sognato i miei versi."

[1387] Alla stessa immagine ritornerà Tolentino in uno degli haiku di *A papoila e o Monge*: dalla II sezione, "Vida Monástica" - «O corvo rodopia e sobe / a íngreme parede / haveria eu de segui-lo?» Il corvo gironzola e sale / il ripido muro / dovrei io seguirlo?

divagazione sul descritto: «La vera passività non è quella dell'oblio ma la mortale velocità del desiderio che nessuno supporrebbe a nessuna ora».

A verdadeira passividade não é a do esquecimento
mas a mortal velocidade do desejo
que ninguém suporia a hora alguma

há um segredo comum àqueles desconhecidos
que esbarram um no outro por puro acaso
um olhar branco, um rosto que se volta
e depois no mundo nunca mais se encontram

Eu por mim nunca sei
se estou irremediavelmente longe ou demasiado perto de Deus
às vezes pergunto-me quantas vezes o corvo deverá
bater as asas negras
entre o meu corpo e o seu[1388]

L'io poetico di "Via del Governo Vecchio" diventa "noi" in "Óstia", dove ricompare l'intervento del caso - il caso presente in «Uno di quei ritardi» aeroportuali che possono capitare e di nuovo il caso nello «sbalzo sprovveduto» per strade qualunque della periferia di Roma. Per questo omaggio a Pasolini, il poeta portoghese ricorre alle macerie, allo scarto, allo squallore, materiale tante volte adoperato dal regista nei suoi primi film ambientati nelle borgate romane e anche nei poemetti dei primi anni romani, come quelli contenuti in *Le ceneri di Gramsci* (1957) e *La religione del mio tempo* (1961). Del vecchio porto dell'antichità, permane solo un vago ricordo; poiché «oltre il parco archeologico la città sembra un accampamento desolato». L'immondizia inizia dall'esterno, dalle mura graffitate «con imprecazioni» calcistiche e invade le case, che tristemente esibiscono «verande colme di scatole e detriti»; la situazione suscita al poeta riflessioni sulle condizioni di vita di quegli abitanti («(devono essere esigue le case economiche)») e sulla «debole forza messianica riposta negli idoli del calcio».

Distratto dalle visioni e dai pensieri, eccolo improvvisamente «in una strada secondaria qualsiasi / presso una macchia circondata di rete / dove una targa quasi per caso / ci dice che morì / Pier Paolo Pasolini». Il grande poeta, la coscienza critica dell'Italia del postguerra, il regista scandaloso – un corpo morto, confinato ad un piccolo ammasso di terra, sporco e meschino. Lo "scandalo", il "vaso d'argilla"; quello stesso disprezzo che San Paolo riteneva fosse destinato agli apostoli: «all'ultimo posto, come condannati a morte, poiché siamo diventati spettacolo al mondo,

[1388] «La vera passività non è quella dell'oblio / ma la mortale velocità del desiderio / che nessuno supporrebbe a nessuna ora // c'è un segreto comune agli sconosciuti / che si imbattono per puro caso l'un l'altro / uno sguardo bianco, un viso che si volta / e poi nel mondo mai più si incontrano // Per me io non so mai / se sono irrimediabilmente lontano o troppo prossimo a Dio / alle volte mi domando quante volte il corvo dovrà / battere le ali nere /tra il mio corpo e il suo» in *J.T. Mendonça, Poetica cit.,* p. 107.

agli angeli e agli uomini. (…) Fino a questo momento soffriamo la fame, la sete, la nudità, veniamo schiaffeggiati, andiamo vagando di luogo in luogo, ci affatichiamo lavorando con le nostre mani. (…) siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino ad oggi.» (1 Cor 4, 9-13).

> Um desses atrasos no aeroporto de Fiumicino
> e eis-nos em salto desprovido por estas ruas
> além do parque arqueológico
> a cidade assemelha-se a um acampamento
> desolado
> varandas cheias de caixotes e detritos
> (devem ser exíguas as casas económicas)
> muros com imprecações aos de Roma
> e a débil força messiânica entregue
> aos ídolos do futebol
>
> Sem darmos conta já estávamos encalhados
> numa qualquer estrada secundária
> junto a um matagal circundado de rede
> onde um letreiro quase ao acaso
> diz ter morrido
> Pier Paolo Pasolini[1389]

Ed eccoci arrivati a *Estação Central* (2012), la penultima raccolta di poesia pubblicata da Tolentino, che coincide con il periodo in cui frequenta come *visiting researcher* lo Straus Institute – centro internazionale di ricerca annesso alla New York University per approfondire l'argomento "Religione e Spazio Pubblico". Sintomaticamente, il volume rifletterà nello "spazio pubblico" della città di New York, non solo la sua spiritualità, ma anche quella di alcuni dei suoi miti culturali, tra i quali il poeta italiano. È lui, in effetti, che avanza sulla "Grande Mela" (descritta come «centro del mondo moderno», «la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno», «la sede del potere moderno sul resto della terra» nella sceneggiatura del *San Paolo*) nella poesia "Retrato de Pasolini em Nova York". Sono trentasette versi suddivisi in cinque strofe, con dedica al regista e attore portoghese Luís Miguel Cintra, che hanno tre precise fonti d'ispirazione: una tra le tante fotografie dello scrittore italiano scattate a Times Square, in occasione di un'intervista che questi rilasciò a Oriana Fallaci; l'intervista stessa, uscita su "L'Europeo" del 13 ottobre del 1966 col titolo "Un marxista a New York" e una frase che il poeta abbozzò sul retro della foto, che da molti anni porta

[1389] «Uno di quei ritardi nell'aeroporto di Fiumicino / ed eccoci d'un balzo sprovveduto per queste vie / oltre il parco archeologico / la città sembra un accampamento / desolato / verande colme di scatole e detriti / (devono essere esigue le case economiche) / muri con imprecazioni contro i romani / e la debole forza messianica riposta / negli idoli del calcio // Senza renderci conto già eravamo incagliati / in una strada secondaria qualsiasi / presso una macchia circondata di reti / dove una targa quasi per caso / ci dice che morì / Pier Paolo Pasolini». J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 87.

sempre con sé. L'immagine di Pasolini nella città è descritta minuziosamente da Oriana Fallaci nell'introduzione dell'intervista. Riportiamo qui sotto le parole della giornalista italiana:

106. Pagina di "l'Europeo" con l'intervista della Fallaci a Pasolini, *Un marxista a New York* (13.10.1966) e la fotografia del poeta, pubblicata nella stessa intervista, avendo come sfondo il muro pubblicitario "Coca-Cola" e "Castro", a cui fa riferimento Tolentino nel suo componimento "Retrato de Pasolini em Nova Iorque".

> Eccolo che arriva: piccolo, fragile, consumato dai suoi mille desideri, dalle sue mille disperazioni, amarezze, e vestito come il ragazzo di un college. Sai quei tipi svelti, sportivi, che giocano a baseball e fanno l'amore nelle automobili. Pullover nocciola, con la tasca di cuoio all'altezza del cuore, pantaloni in velluto a coste nocciola, un po' stretti, scarpe di camoscio con la gomma sotto. Non dimostra davvero i quarantaquattr'anni che ha. Per ritrovarli, quei quarantaquattr'anni, deve andare verso la finestra dove la luce si abbatte spietata sul viso e schiaffeggia quegli occhi lucidi, dolorosi, quelle guance scarne, appassite, la pelle tesa agli zigomi fino a rivelare il suo teschio. Per la stanchezza, suppongo. La notte scappa agli inviti e se ne va solo nelle strade più cupe di Harlem, di Greenwich Village, di Brooklyn, oppure al porto, nei bar dove non entra nemmeno la polizia, cercando l'America sporca infelice violenta che si addice ai suoi problemi, i suoi gusti, e all'albergo in Manhattan torna che è l'alba: con le palpebre gonfie, il corpo indolenzito dalla sorpresa d'essere vivo. Siamo in molti a pensare che se non la smette ce lo troviamo con una pallottola in cuore o con la gola tagliata: ma è pazzo a girare così per New York? È a New York da dieci giorni. È venuto per il festival cinematografico, vi davano due dei suoi film. Sono proprio curiosa di saper se l'America piace a questo marxista convinto, a questo cristiano arrabbiato, insomma a Pasolini.[1390]

La descrizione fisica di questo insolito turista operata dalla Fallaci presenta curiose attinenze con il componimento tolentiniano:

[1390] *Un marxista a New York*, intervista di Oriana Fallaci pubblicata in L'Europeo, 13 ottobre 1966 ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1601.

Vejo-o nesta fotografia em Times Square
agitado como era
por desejos, por desesperos em sucessão
diante de uma irónica parede publicitária
com as palavras Castro e Coca-Cola

Vejo-o vestido no modo mais sincero
como um desses miúdos dos *College*
conscientes da sua elegância
nem ingénua nem mítica:
a camisola vistosa, de uma cor inacreditável
calças de veludo, um pouco estreitas
sapatos de couro perfeito

Quando se encosta à janela onde a luz bate
sobre os olhos lúcidos, dissidentes, provocatórios
sobre a face imutável e emagrecida
percebemos então a idade que tem:
os seus quarenta e quatro anos
a somar aos setecentos que teria hoje Boccaccio

Não houve aqui noite passada
que não desse por si sozinho
nas estradas escusas do Harlem, de Greenwich Village ou de Brooklyn
em bares onde nem a polícia entra
à procura daquela América infame
de onde regressava
já quase manhã
com os restos de uma canção
que não queria esquecer
e o corpo derrubado pela surpresa
de estar vivo

No verso desta fotografia
que me acompanha há tantos anos
escrevi também uma frase sua
sobre a blasfémia
que a santidade tem de ser
E ao balcão deste café, não longe de Times Square
dou comigo a pensar
confusamente em tudo isto[1391]

[1391] «Lo vedo in questa fotografia in Times Square / agitato com'era / da desideri, da disperazioni in successione / davanti ad una ironica parete pubblicitaria / con le parole Castro e Coca-Cola // Lo vedo vestito nel modo più sincero / come uno di questi ragazzi dei *College* / coscienti della propria eleganza / né ingenua né mitica: / il maglione vistoso, di un colore incredibile / i pantaloni di velluto, un poco stretti / le scarpe di cuoio perfetto // Quando si accosta alla finestra dove la luce incide / sugli occhi lucidi, dissidenti, provocatori / sul viso immutabile e dimagrito / capiamo allora l'età che ha: / i suoi quarantaquattro anni / da sommare ai settecento che oggi avrebbe Boccaccio // Non c'è stata qui una sola notte / senza che si ritrovasse da solo / nelle strade schive dell'Harlem, di Greenwich Village o di Brooklin / nei bar dove neanche la polizia entra / cercando quella America infame / da dove ritornava / già quasi all'alba / con i resti di una canzone / che non voleva dimenticare / e il corpo crollato dalla sorpresa / di essere vivo // Nel retro di questa fotografia / che mi accompagna da tanti anni / ho scritto una sua frase / sulla blasfemia / che la santità dev'essere / E al bancone di questo caffè, non lontano da Times Square / mi ritrovo pensando / confusamente a tutto questo»

Come si può facilmente riscontrare, la poesia sembra praticamente decalcata sulle parole di Oriana Fallaci, ed è, quindi, importante compararle passo per passo, per sottolineare gli aspetti in cui invece il poeta si distacca della descrizione che accompagnava l'intervista del 1966. Dopo la prima indicazione all'immagine fotografica – al suo camminare sulla piazza «davanti ad una ironica parete pubblicitaria con le parole Castro e Coca-Cola»[1392] – (solo a questa e alla frase annotata nel suo verso si fa riferimento esplicito) comincia il gioco barocco dello scoprire le differenze in quell'accumulo di somiglianze al primo sguardo: «agitato com'era da desideri, da disperazioni in successione» scrive Tolentino, tralasciando gli aspetti più concretamente fisici, che la Fallaci aggiunge («piccolo, fragile, consumato dai suoi mille desideri, dalle sue mille disperazioni, amarezze»). Dopo, invece, il poeta portoghese si detiene nella descrizione dell'aspetto giovanile di Pasolini da lontano - «Lo vedo vestito nel modo più sincero come uno di questi ragazzi dei *College* coscienti della propria eleganza né ingenua né mitica: il maglione vistoso, di un colore incredibile i pantaloni di velluto, un poco stretti le scarpe di cuoio perfetto» - un'eleganza più vicina a quella che Pasolini stesso descrive, parlando della gioventù newyorchese[1393], anche quella annotata dalla giornalista («vestito come il ragazzo di un college. (…) Pullover nocciola, con la tasca di cuoio all'altezza del cuore, pantaloni in velluto a coste nocciola, un po' stretti, scarpe di camoscio con la gomma sotto.»).

Poi, però, come un grande piano cinematografico, la vera età di Pasolini si rivela: «Quando si accosta alla finestra dove la luce incide sugli occhi lucidi, dissidenti, provocatori sul viso immutabile e dimagrito capiamo allora l'età che ha: i suoi quarantaquattro anni da sommare ai settecento che oggi avrebbe Boccaccio»; scrive invece Orianna Fallaci, ommettendo la riflessione poetica boccacciana,

[1392] Tolentino Mendonça fa una lettura ironica dell'immagine che appare sullo sfondo della foto: il contrasto tra il cartellone pubblicitario (*The World's Finest Convertible Furniture*) dei mobili convertibili Castro – nome che rievoca il leader della rivoluzione comunista cubana – e quello che lo sovrasta della Coca-Cola, simbolo del capitalismo americano. Tale contrasto è paragonabile, altresì, a quello che si instaura nel titolo provocatorio e politicheggiante dell'intervista, *Un marxista a New York* – tema su cui la Fallaci torna varie volte nel corso del dialogo («L'America è proprio una donna fatale, seduce chiunque. Non ho ancora conosciuto un comunista che sbarcando quaggiù non abbia perso la testa. Arrivano colmi di ostilità, preconcetti, magari disprezzo, e subito cadono colpiti dalla Rivelazione, la Grazia. Tutto gli va bene, gli piace: ripartono innamorati, con le lacrime agli occhi.») e anche a quello provocato dalla bevanda che il regista sceglie di sorseggiare in tale occasione – una coca-cola, per l'appunto: «L'ho pregato per questo di venire da me a bere un drink. «Whisky?» gli chiedo. «Birra? Cognac?» «Coca-cola», risponde.» in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1602.

[1393] «(…) E la sua gioventù. È una città di giovani, la città meno crepuscolare che abbia mai visto. E quanto sono eleganti, i giovani, qui. (…) Hanno un gusto favoloso: guarda come sono vestiti. *Nel modo più sincero*, più anticonformista possibile. Non gliene importa nulla delle regole piccolo-borghesi o popolari. Quei *maglioni vistosi*, quei giubbotti da poco prezzo, quei *colori incredibili*. Non si vestono mica, si mettono in maschera: come quando da piccola ti mettevi la palandrana della nonna. E così mascherati se ne vanno, orgogliosi, coscienti della *loro eleganza che non è mai un'eleganza mitica o ingenua*. Ti vien voglia di imitarli e magari li imiti perché dove puoi vestirti così.» e più avanti «(...) un ragazzo, bello, elegante come dici tu: *scarpe di cuoio perfetto*, calzini leggeri, pantaloni ben tagliati, un pullover favoloso.» (i corsivi sono miei) *Ibidem.*

«Non dimostra davvero i quarantaquattr'anni che ha. Per ritrovarli, quei quarantaquattr'anni, deve andare verso la finestra dove la luce si abbatte spietata sul viso e schiaffeggia quegli occhi lucidi, dolorosi, quelle guance scarne, appassite, la pelle tesa agli zigomi fino a rivelare il suo teschio. Per la stanchezza, suppongo.».

«La notte scappa agli inviti e se ne va solo nelle strade più cupe di Harlem, di Greenwich Village, di Brooklyn, oppure al porto, nei bar dove non entra nemmeno la polizia, cercando l'America sporca infelice violenta che si addice ai suoi problemi, i suoi gusti, e all'albergo in Manhattan torna che è l'alba: con le palpebre gonfie, il corpo indolenzito dalla sorpresa d'essere vivo.» compare sulle pagine dell'*Europeo*; in *Estação Central*, invece: «Non c'è stata qui una sola notte / senza che si ritrovasse da solo / nelle strade schive dell'Harlem, di Greenwich Village o di Brooklin / nei bar dove neanche la polizia entra / cercando quella America infame / da dove ritornava / già quasi all'alba / con i resti di una canzone / che non voleva dimenticare / e il corpo crollato dalla sorpresa / di essere vivo» - Tolentino aggiunge alla sorpresa di essere sopravvissuto ad un'altra nottata la memoria di una canzone che non vuole perdere.

Finita la descrizione, il poeta, forse quello che è il punto centrale di questo ritratto, circostanziato a New York, nel 1966: la «blasfemia / che la santità dev'essere» - di nuovo lo scandalo paolino del ritrovare la spiritualità dove non ci si aspetta, ai margini di ciò che le istituzioni religiose considerano degno e giusto. Quello che Tolentino ripete in un'intervista ad Anabela Mota Ribeiro, riferendosi specificamente a Pasolini:

> A blasfémia não está tão longe da santidade como se pensa. Na tensão daquela vida há uma dádiva, uma capacidade de entrega, um desejo de verdade que só um Absoluto é capaz de saciar. «Bem-aventurados os sedentos, bem-aventurados os que têm fome e sede.»[1394]

Molto interessante è, altresì, il tema della luce, che qui ha la funzione di mettere in evidenza le guance scarne, il taglio degli occhi, la forma del cranio; nella poesia la luce «bate», creando un gioco di significati che evoca un'idea di maltrattamento, di sofferenza; gli occhi sono «lúcidos, dissidentes, provocatórios» (in ciò diversi, abbiamo visto, dalla descrizione che ne fa la Fallaci) e il volto non è solo scarno, ma «imutável», attribuendogli oggi, a quasi cinquant'anni da quando è stata scattata quella foto, un carattere che si potrebbe definire scultoreo - e mitico: «os seus quarenta e quatro anos / a somar aos setecentos que teria hoje Boccaccio». Stabilendo un inedito ponte tra Pasolini e l'autore fiorentino, Tolentino ha in mente il nuovo concetto di amore introdotto da

[1394] «La blasfemia non è così lontana dalla santità quanto si crede. Nella tensione di quella vita c'è una donazione, una capacità di consegna, un desiderio di verità che solo un Assoluto è capace di soddisfare. «Benedetti i sedenti, benedetti coloro che hanno fame e sete.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

quest'ultimo nel *Decameron,* estremamente innovativo rispetto alla morale medievale, che consiste nella valorizzazione delle pulsioni umane naturali a discapito dell'elevazione spirituale ricercata dai poeti dell'"amor cortese". Com'è risaputo, cinque delle novelle boccaccesche verranno riproposte da Pasolini per il grande schermo nel primo dei film che avrebbero costituito la cosiddetta "Trilogia della vita": *Il Decameron.*

Seduto davanti al bancone di un bar vicino a Times Square, il poeta portoghese si ritrova «pensando / confusamente a tutto questo» - eclissando nella coincidenza topografica la distanza di quarantacinque anni che lo separa dal soggiorno newyorkese di Pier Paolo Pasolini, praticamente gli stessi anni che aveva il poeta italiano quando è arrivato alla grande città americana «venuto per il festival cinematografico, vi davano due dei suoi film» ci dice la Fallaci. Coincidenze che contribuiscono a rendere le immagini più attuali e concrete, e a farci percepire la presenza quasi reale del marxista incantato dalla capitale del capitalismo, di questo santo blasfemo, scandaloso e paolino del XX secolo.

Ancora in *Estação Central* alcuni componimenti di chiara natura paso-paoliniana. A cominciare dal già citato "It's time to be clear"[1395], che ci permette di fare al volo due riferimenti incrociati: la «la notte crolla / sempre più bella» ci fa pensare immediatamente al "Retrato de Pasolini em Nova Iorque" in cui il corpo del poeta arrivava all'alba «crollato dalla sorpresa / di essere vivo» - idea paolina che la bellezza e la vita vera sopravvengono ad una folgorazione e ad una caduta sulla via di Damasco; poi l'«incredibile velocità staccata in mezzo al nulla» con cui il poeta fissa la propria precarietà, è esattamente quella che, in "Via del Governo Vecchio" è chiamata di «mortale velocità del desiderio» e associata, appunto, alla passività, all'incapacità umana. Tutto il componimento, infatti, è costruito intorno all'idea della fragilità, del "vaso d'argilla" paolino - «dicono che sono povero», «Vacillo, dubito, precipito» - rivelata in tre dimensioni diverse: «su passaggi», i percorsi, il movimento, il pellegrinaggio, la strada damascena; «case incompiute», il non finito eterno, anche se riferito a casa, a quello che dovrebbe essere un "porto sicuro"; «altezze remote», l'irraggiungibile, la dimensione che relativizza ogni cosa. Comunque, è da tale fragilità, è da tale «errore» che nasce l'amore e la notte «sempre più bella»[1396]:

[1395] Cf. sottoparagrafo V.II.IV, «Pier Paolo e Paolo su un "vaso d'argilla"». *Time to be clear* è infatti il titolo di una canzone uscita proprio l'anno che il poeta ha trascorso a New York; fa parte dell'album *Wolfroy Goes to Town* (2011) del cantautore Bonnie 'Prince' Billy (1970), che con la sua opera si pone l'obiettivo di creare un "suono puramente americano". L'idea che «God isn't listening or else is too late», filo rosso dell'opera dell'artista statunitense, sarà più volte ripresa in *Estação Central,* ove appare tuttavia in un'accezione differente: dal non udire si passa al non parlare («Creio em Deus, mesmo quando Deus se cala» in "Credo"; «Ninguém fala menos do que Deus […] / A Palavra que Deus pronuncia / é silêncio» in "O silêncio").

[1396] È esattamente lo stesso concetto che ritroveremo, l'anno successivo, in uno degli haiku di *A papoila e o Monge*: Dalla III sezione, "Guia para perder-se nos montes": «Não é raro que um bem / nos seja confiado / na hora que temos por errada» - Non è raro che un bene / ci sia affidato / nell'ora che crediamo sbagliata.

Os que falam de mim dizem que sou pobre
Existo à maneira de uma árvore
Tenho diante e atrás de mim a noite eterna
Vacilo, duvido, resvalo
E sei: a maior parte das vezes o amor nasce do erro
transcreve-se a azul ou a negro
sobre passagens, casas inacabadas, alturas remotas

Observá-lo apenas serve
para tornar contundente a sua forma nunca exatamente igual
a sua incrível velocidade destacada no meio do nada
enquanto a noite se desmorona
sempre mais bela[1397]

Il tema della caduta – quello che José Tolentino Mendonça ha definito come la chiave d'interpretazione dell'essere paolino («ser paulino é ter caído do cavalo e não ter esquecido isso»[1398]) ritorna nel componimento immediatamente successivo a "It's time to be clear" all'interno della raccolta: "Isto é o meu corpo", la frase di Gesù distribuendo il pane nell'ultima cena e ripreso ad ogni consacrazione eucaristica. Il corpo che, abbiamo visto, sta anche al centro dell'estetica pasoliniana, proprio come testimonio di «miliardi di memorie di quel che gli è accaduto», della propria «filiazione, geometria». Il corpo come una scala – immagine biblica dell'ascesa, la scala di Giacobbe – ma qui messa al «rovescio», una scala da cui gradini consunti si crolla. La spiegazione arriva nell'ultima strofa: «Non imparo con il corpo ad alzarmi / imparo a cadere e a domandare». Quello che ha fatto sia Paolo, che Pier Paolo – entrambi maestri di Tolentino in questa sua capacità di domandare, a seguito di un evento traumatico, di una fragilità, che gli ha resi forti.

O corpo tem degraus, todos eles inclinados
milhares de lembranças do que lhe aconteceu
tem filiação, geometria
um desabamento que começa do avesso
e formas que ninguém ouve

O corpo nunca é o mesmo
ainda quando se repete:
de onde vem este braço que toca no outro
de onde vêm estas pernas entrelaçadas

[1397] «Quelli che parlano di me dicono che sono povero / Esisto allo stesso modo di un albero / Ho davanti e indietro a me la notte eterna / Vacillo, dubito, precipito / E so: la maggior parte delle volte l'amore nasce dall'errore / si trascrive in blu o nero / su passaggi, case incompiute, altezze remote // Osservarlo serve soltanto / A fare contundente la sua forma mai esattamente uguale / La sua incredibile velocità staccata in mezzo al nulla / mentre la notte crolla / sempre più bella»
[1398] «Essere paolino è essere caduto dal cavallo e non averlo dimenticato.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

como alcanço este pé que coloco adiante?

Não aprendo com o corpo a levantar-me
aprendo a cair e a perguntar[1399]

Più o meno al centro di questa *Estação Central* – che, nelle parole del poeta «è anche lo spartiacque della vita, il tempo in cui si tirano le somme»[1400] e dove l'estetica tolentiniana si afferma, più che mai, paolina e pasoliniana, in quel costante paradosso e interscambio tra ciò che è piccolo, che diventa grande, ciò che è impuro, puro, il silenzio, parola, e l'imperfezione si innalza come chiave di una possibile perfezione[1401] - ecco che possiamo stabilire come componimento riassuntivo – e teorizzatore – quello "Quando Dio vacilla in me", che inizia con una citazione dal teologo luterano tedesco oppositore del regime nazista Dietrich Bonhoeffer (1906-1945)[1402]. «Dio abbraccia il mio vuoto profondamente grato» (quando, appunto, «Dio vacilla in me», «Quando lo sento sul punto di perdersi / nel fogliame accanto a me») e proprio in quel momento di precarietà, in cui l'argilla del vaso sembra sul punto di rompersi, è allora che Dio interviene e «abbraccia l'immondizia di tutti i suoi figli / e continuamente li dichiara benedetti». La debolezza degli uomini, non "scandalizza" Dio, che «essendo casto si lascia consumare / con la passione ingiuriosa / dei laidi». Questo è il «grande mistero» (della fede) che si capisce senza «parole» - una legge che non è iscritta su tavole di pietra mosaiche, ma è incisa nel cuore credente:

Quando Deus vacila em mim
sem adornos, ataduras, sem outro pretexto
Quando o sinto a ponto de perder-se
na folhagem a meu lado
compreendo o grande mistério
uma lei face à qual as palavras
não servem

[1399] «Il mio corpo ha gradini, tutti loro angolati / miliardi di memorie di quel che gli è accaduto / ha filiazione, geometria / un crollamento che comincia dal rovescio / e forme che nessuno ascolta // Il corpo non è mai lo stesso / anche quando si ripete: da dove viene questo braccio che tocca l'altro / da dove vengono queste gambe intrecciate / come raggiungo questo piede che metto davanti? // Non imparo con il corpo ad alzarmi / imparo a cadere e a domandare»

[1400] In un'intervista rilasciata alla giornalista Teresa Sampaio per il programma televisivo portoghese "Ler mais, ler melhor", nell'ambito del programma "Plano Nacional de Leitura". L'intervista è disponibile in rete, http://www.youtube.com/watch?v=r8R1iQl_wHg (ultima visualizzazione 05.01.2014).

[1401] Percorrendo tutto il volume si può costruire un campo semantico dei vocaboli collegati a pericolo, disastro, impurezza: *desabamento e cair ; afundar ; soterra ; incidente, infelicidade, morte, colisão e derruba ; naufrágio, saque e extingue ; quebrá-lo e trevas ; desolada e perder ; devorado, sarilho e rebentar ; temporais, aluviões e sofrimento corrosivo ; vazio, imundície, consumir, paixão insultuosa e devassos ; lodo ; calamidades, turbulenta, mortos, perigo e despenhava-se ; logro e transe e facas ; faca, corda, poça, folhas apodrecidas e solidão ; falhas, equívocas e tempestade ; coro trágico, incurável, censurados, barrancos áridos, culpa, afunda e ensurdecer ; infortúnio ; descampado e último vestígio ; perfura, rangido, ferrugem e trovoadas ; ausência ; última morada, só, demasiado tarde, fecham-se e estranheza ; casas frias, enfermos, bêbados, criminosos, piolhos, mortifiquem, excrementos, membros mutilados e escassez ; feroz solidão, montanhas geladas, dilúvio.*

[1402] È suo un saggio di carattere teologico pubblicato nel 2007 dalla Assírio & Alvim all'interno della collazione "Teofanias" di cui Tolentino Mendonça ne è stato coordinatore editoriale.

Deus abraça o meu vazio profundamente grato
Abraça a imundície de todos os seus filhos
e continuamente declara-os bem-aventurados

Pois Deus sendo casto deixa-se consumir
com a paixão insultuosa
dos devassos[1403]

V. III.III Tolentino su Tolentino: poesie paso-paoliniane

Chiudiamo il cerchio che abbiamo disegnato viaggiando all'interno della arte poetica di José Tolentino Mendonça, con l'analisi di alcuni componimenti della prima e dell'ultima raccolta fino ad oggi pubblicate dal poeta: *Os dias contados*, nel 1990 e *A papoila e o monge*, nel 2013. E cominceremo esattamente da questo libro che chiude per il momento la produzione tolentiniana in una forma insolita, visto trattarsi di un libro di haiku. Se è vero che il poeta non si era ancora dedicato a questo genere – e vi si accosta in modo originale, attraverso l'«occidentalizzazione» operata da Jack Kerouac attraverso il suo *Libro degli haiku*[1404] - è anche vero che certi suoi componimenti, sin dalla prima raccolta, vi si avvicinano come forma di «una poesia molto breve»[1405]. E, curiosamente, in 144 piccoli componimenti venuti da una lontana terra di sole nascente, riscopriamo Paolo di Tarso, e la sua lezione sul "vaso d'argilla", ossia, all'idea più volte ripetuta dell'inversione dei valori dominanti. È Tolentino stesso a dichiaralo a Maria Leonor Nunes:

> A poesia japonesa sempre foi uma companhia do caminho que faço e entre os poetas que leio estão muitos japoneses. Só que olhava para o haiku como um género que de alguma maneira só naquela língua é possível. As traduções são o mesmo e outra coisa. Mas apesar de haver sempre uma barreira, é um género que admiro muito (…) Pela

[1403] «Quando Dio vacilla in me / senza adorni, attaccature, senza altro pretesto / Quando lo sento sul punto di perdersi / nel fogliamo accanto a me / capisco il grande mistero / una legge davanti alla quale le parole / non servono // Dio abbraccia il mio vuoto profondamente grato / abbraccia l'immondizia di tutti i suoi figli / e continuamente li dichiara benedetti // Poiché Dio essendo casto si lascia consumare / con la passione ingiuriosa / dei laidi»

[1404] «Mas sempre pensei que era um género impraticável para um ocidental. (…) O próprio japonês não se mede por sílabas, mas por sons. É um jogo sonoro que nos escapa. Mas um pouco por acaso, cheguei ao *Livro dos Haikus* de Jack Kerouac, que fala do haiku ocidental, no fundo um poema muito breve.» in M.L. Nunes, *art.cit.*: Ma ho sempre pensato che era un genere impraticabile per un occidentale. (...) Lo stesso giapponese non si misura da sillabe, ma da suoni. È un gioco sonoro che ci sfugge. Ma un po' per caso, sono arrivato al Libro degli Haiku di Jack Kerouac, che parla dell'haiku occidentale, in fondo una poesia molto breve. Nell'introduzione di *A Papoila e o Monge* (p.10) aggiunge: «A operação que Kerouac leva a cabo é a de valorizar sobretudo a capacidade do haiku trazer à página *the real thing*, a coisa verdadeira, libertando-o, porém do esquema métrico (…)» - L'operazione che Kerouac compie è quella di valorizzare sopratutto la capacità dell'haiku di portare alla pagina the real thing, la cosa vera, liberandolo, però, dello schema metrico. In Italia nella versione: KEROUAC, Jack, *Il libro degli haiku* (a cura di Regina Weinreich, traduzione di Silvia Rota Sperti), Milano, Oscar Mondadori, 2003.

[1405] Pensiamo concretamente al componimento che chiude la raccolta del 1990, *Os dias contados*, dal titolo "Final": «O silêncio é a partilha / do futuro / lume». Non solo nella forma, ma anche nella tematica del silenzio, ricorda moltissimo *A papoila e o monge*, scritto ben 23 anni dopo.

> sua radical economia de meios, uma pobreza que é ao mesmo tempo uma concisão total. E uma capacidade de tornar o menos mais de uma forma muito fulgurante. [1406]

Ecco la «radicale economia di mezzi» ecco la «povertà» che significa «una concisione totale» e specialmente quella «capacità di rendere il meno di più» - aggiungendo «in un modo folgorante», qualificandolo con l'aggettivo damasceno. Le parole del poeta sul fascino che prova per l'haiku giapponese, «una composizione di tre versi, con metrica fissa (5, 7 e 5 suoni), molte volte in rima» hanno, dunque, a che fare con quel suo proporsi «come un istantaneo che fa vedere il flagrante e l'implicito, lo stupore e la tensione inerenti alla vita»[1407] (ce lo dice nell'introduzione a *A papoila e o monge*). Nella stessa intervista, aggiunge che «l'haiku è anche una forma di ospitalità. Come l'amore. Inoltre c'è la ritrazione dell'io, della dimensione emozionale, della memoria»[1408] - e qui, ancora una volta, la carità paolina, il suo collocarsi oltre alla storia – per poi ritornare al tema della «lacuna», del «transitorio» del «vestigio» non definitivo:

> Mas creio que é o silêncio que escreve o poema. As palavras estão lá para o testemunhar. Porque o poema não é a evidência, mas a interrogação, a sugestão, a lacuna, a fenda, a porta entreaberta, a possibilidade de viagem para cá e para lá dele. Nesse sentido é sempre um sinal transitório, não um vestígio definitivo. O definitivo é justamente onde nos leva. Por isso o endereço do poema é o silêncio.[1409]

Il volume è diviso in sei sezioni, la prima delle quali ha per titolo, giustamente «A escola do silêncio». In questa prima parte, spiccano cinque componimenti, in cui abbiamo evidenziato parole o espressioni che ci permetteranno di condure cinque piccole indagini paso-paoliniane. «Paradossale» è uno dei termini che, secondo José Tolentino Mendonça accomuna i due Paoli, Paolo di Tarso e Pier Paolo Pasolini – il paradosso come forza che «fa tremare il reale nella sua stabilità provvisoria e che molte volte dimentichiamo che è provvisoria», e che implica, dunque, un «rischio», poiché nel paradosso «troviamo un'altra fedeltà alla propria verità, che è in se stessa paradossale, se non si lascia

[1406] «La poesia giapponese è sempre stata una compagnia nel cammino che faccio e tra i poeti che leggo ci sono tanti autori giapponesi. Solo che guardavo l'haiku come un genere che in qualche modo solo in quella lingua è possibile. Le traduzioni sono lo stesso e un'altra cosa. Ma anche se c'è sempre una barriera, è un genere che ammiro molto (...) per la sua radicale economia di mezzi, una povertà che è, allo stesso tempo, una concisione totale. E una capacità di rendere il meno di più in un modo folgorante.» M.L. Nunes, *art.cit.*

[1407] J.T. Mendonça, *A Papoila* cit., p.10: «Como se sabe, o haiku japonês é uma composição de três versos, com métrica fixa (5, 7 e 5 sons), muitas vezes em rima, propondo-se como um instantâneo que dá a ver o flagrante e o implícito, o assombro e a tensão inerentes à vida.»

[1408] «(…) o haiku é também uma forma de hospitalidade. Como o amor. Além disso, há uma retração do eu, da dimensão emocional, da memória. É a celebração do mundo e desse encontro interminável, mas que se traduz em coisas muito simples, em pausas, em passos, em silêncios.» M.L. Nunes, *art.cit*.

[1409] «Ma credo che è il silenzio che scrive il poema. Le parole sono lì per darne testimonio. Perché il poema non è l'evidenza, ma la domanda, il suggerimento, la lacuna, la fenda, la porta socchiusa, la possibilità di viaggio aldiquà e aldilà di lui. In tale senso è sempre un segnale transitorio, non un vestigio definitivo. Il definitivo è giustamente dove ci porta. Perciò l'indirizzo del poema è il silenzio.» *Ibidem.*

mai dominare o prendere da noi.»[1410]. Ed eccolo applicato al silenzio, la capacità che esso ha di parlare:

> Fazer calar para fazer dizer:
> uma injunção *paradoxal*
> o silêncio fala de si[1411]

Rispettando l'ordine che gli haiku presentano all'interno della raccolta, segue uno che riflette in modo molto interessante sulla differenza tra storia e silenzio, collocando la prima passivamente al passato e il secondo attivamente al presente, ma attribuendo ad entrambi la capacità di raccontare. La riflessione sulla storia – o meglio, sull'effetto scandaloso che l'Evento messianico ha avuto di rompere con le catene della storia, per instaurare una nuova era - è al centro dell'apostolato di Paolo e anche su questo ha riflettuto profondamente Alain Badiou[1412]: «La tematica centrale si situa nella relazione tra attualità e santità. Quando il mondo della storia tende a fuggire nel mistero, nell'astrazione, nell'interrogazione pura, allora è il mondo del divino (della santità) che, evenemenzialmente disceso tra gli uomini, diviene concreto e operante.» [1413] La questione del "dominio della storia", che arriva ad essere messo in diretto contatto con la sceneggiatura paolina di Pasolini[1414] dal saggista francese, qui succede, semplicemente, attraverso il silenzio:

[1410] «Paulo é o homem do paradoxo, que ensina a força semântica do paradoxo. Um paradoxo é uma alavanca, um paradoxo faz estremecer o Real na sua estabilidade provisória e que muitas vezes esquecemos que é provisória. Mas interroga, agita o real. E nessa agitação sonda fissuras, fraturas, irrupções, novas possibilidades. A grande lição paulina é a de uma linguagem que alberga o paradoxo. Isso fascinou-me imenso e encontro-o, por exemplo, em Pasolini – que é tudo menos previsível ou dominável por uma espécie de taxinomia: "ele é isto, vai falar daquela maneira"; ninguém sabia muito bem o que é que Pasolini ia escrever sobre determinado assunto. Havia uma imprevisibilidade, havia um gosto pelo paradoxo, e que não era um gosto de contradizer a corrente dominante, mas era a sabedoria de quem sabe que é no risco de habitar o paradoxo que encontramos uma outra fidelidade à própria verdade, que é em si mesma paradoxal, que não se deixa nunca dominar e agarrar por nós.»: Paolo è l'uomo del paradosso, che insegna la forza semantica del paradosso. Un paradosso è una leva, il paradosso fa tremare il reale nella sua stabilità provvisoria e che molte volte dimentichiamo che è provvisoria. Ma interroga, agita il reale, E in questa agitazione indaga fessure, fratture, irruzioni, nuove possibilità. La grande lezione paolina è quella di un linguaggio che ospita il paradosso. Questo mi ha affascinato moltissimo e lo trovo, ad esempio, in Pasolini – che si può dire tutto, tranne che prevedibile o dominabile da una specie di tassinomia: "lui è questo, parlerà in quel modo"; nessuno sapeva molto bene quel che Pasolini avrebbe scritto su determinato tema. C'era una imprevedibilità, c'era un piacere nel paradosso, e che non era un piacere di contradire la corrente dominante, ma era la sapienza di chi sa che è nel rischio di abitare il paradosso che troviamo un'altra fedeltà alla propria verità, che è in se stessa paradossale, se non si lascia mai dominare o prendere da noi. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1411] «Fare azzittire per fare dire: / un'ingiunzione paradossale / il silenzio parla di sé» (corsivo mio).

[1412] Cf. sottoparagrafo III.II.III «Studi paolini di Badiou».

[1413] A. Badiou, *op. cit.*, p.61.

[1414] «Per Pasolini, la potenza di pensiero interna al desiderio omosessuale si orienta verso l'avvento di un'umanità egualitaria, in cui il concordato dei figli annulla, a favore dell'amore per la madre, il simbolico schiacciante dei padri che s'incarna nelle istituzioni (la Chiesa o il Partito comunista). Il Paolo di Pasolini, del resto, è come dilaniato tra la santità del figlio – legata, tenendo conto di quel che è la legge del mondo, all'abiezione e alla morte – e l'ideale di potenza del padre che lo porta a creare un apparato coercitivo al fine di dominare la Storia.» *Ibidem,* pp.70-71.

A *história* relata o que aconteceu
o silêncio narra
o que acontece[1415]

Parlando dell'impatto di Pasolini su di sé, José Tolentino Mendonça sottolinea la modalità critica della sua interrogazione, perché «guardare è anche una forma di *resistere*, guardare è una forma d'interrogare»[1416] (mio corsivo). Osservazione e interrogazione del mondo, dunque, come forme di resistenza all'omologazione, a quello che è un generale «pensiero d'adesione, di giustificazione». Ricordiamo, invece, come iniziale forma di resistenza pasoliniana alla storia il culto della nostalgia[1417] (sottolineata da Guy Scarpetta), posteriormente sostituita per un modo più concretamente paolino «resistere nello scandalo / e nella rabbia, più che mai»[1418], presente nel suo autoritratto *Poeta delle Ceneri*. Ora, Tolentino, supera entrambe le lezioni – di nuovo, semplicemente, attraverso il silenzio:

O silêncio não é um modo
de repouso ou suspensão
mas de *resistência*[1419]

La questione della rappresentazione e della verità rappresentata – cioè quella crisi che abbiamo già ricordato nel dialogo tra Otello e Jago di *Che cosa sono le nuvole* («Senti qualcosa dentro di te? Concentrati bene! Senti qualcosa? Eh? (…) Beh… Quella è la verità… Ma ssssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più…»[1420]) – è presente anche in questa incapacità del «linguaggio abituale» di cui parla Tolentino. È esattamente quello che ha notato Marco Antonio Bazzocchi, quando diceva che Pasolini puntava «a un "eccesso di evidenza", ma sempre secondo

[1415] «La storia riporta quello che è successo / il silenzio racconta / ciò che succede» (corsivo mio).
[1416] «Pensando hoje qual é a herança de Pasolini, o seu impacto em mim, eu diria: com ele aprendi que o olhar pode ser uma escola de interpretação do mundo, de interpretação de nós mesmos, uma modalidade crítica. O olhar não é apenas uma forma de admiração ou um acompanhar o que nos é dado ver; olhar é também uma forma de resistir, olhar é uma forma de interrogar. E isso, de facto, aprendi, não sem espanto e paixão, com Pasolini. Porque a minha cultura anterior – mesmo a cultura universitária que trazia – estava construída como pensamento de adesão, de justificação, de acompanhamento. No fundo, na escola resumíamos o que os grandes pensadores tinham dito, decorávamos os nomes dos rios, das cidades, dos lugares; era uma espécie de compêndio, antologia pessoal da própria realidade.»: Pensando oggi qual è l'eredità di Pasolini, il suo impatto su di me, io direi: con lui ho imparato che lo sguardo può essere una scuola d'interpretazione del mondo, d'interpretazione di noi stessi, una modalità critica. Lo sguardo non è soltanto una forma di ammirazione o un accompagnare quello che ci è dato vedere; guardare è anche una forma di resistere, guardare è una forma d'interrogare. E questo, in effetti, ho imparato, non senza meraviglia e passione, da Pasolini. Perché la mia cultura precedente – anche quella universitaria che portavo – era costruita come un pensiero d'adesione, di giustificazione, di accompagnamento. In fondo, nella scuola riassumevamo quello che i grandi pensatori avevano detto, imparavamo a memoria i nomi dei fiumi, delle città, dei luoghi; era una specie di compendio, antologia personale della propria realtà. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».
[1417] «(…) la nostalgia, elemento di passaggio da una strategia politica (la lotta contro il passato in nome dell'avvenire) a un atteggiamento metafisico (il rifiuto di ciò che è in nome di ciò che non è più, di ciò che forse non è mai stato)» G. Scarpetta, *op. cit.*, p.171.
[1418] P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri* cit., p. 37.
[1419] «Il silenzio non è una forma / di riposo o sospensione / ma di resistenza» (corsivo mio).
[1420] P.P. Pasolini, *Per il cinema* cit., p. 959.

modi che accerchiano e quasi tentano di espugnare le regole della rappresentazione.»[1421], che si riferisce questo «al di qua e al di là» tolentiniano. Ma è anche il linguaggio come «un rame risonante o uno squillante cembalo» dovuto al «modo oscuro» come conosciamo di cui parla Paolo di Tarso[1422]:

> A linguagem habitual não pode dar voz
> ao que permanece
> aquém e além da *representação*[1423]

Infine l'idea della «corda bamba», dell'instabilità, della precarietà dell'uomo come condizione della «vicinanza di Dio», è un calco del discorso paolino sulla forza di Dio nella debolezza umana (2 Cor 12, 1-10), poiché è stato rivelato all'apostolo: «La mia grazia ti basta, perché la mia potenza si dimostra perfetta nella debolezza». Pasolini, nella stessa autoidentificazione con San Paolo[1424], sentiva in sé quella tensione tra il "vaso d'argilla" che "porta il tesoro" – e, curiosamente, questa era anche l'immagine che trasmetteva, ricordandosi a proposito le parole di don Giovanni Rossi della Pro Civitate Christiana, all'epoca del progetto del *Vangelo secondo Matteo*[1425]. La cosa interessante è che Tolentino colloca tale fragilità in un terreno «tra silenzio e silenzio»:

> Na *corda bamba*
> entre silêncio e silêncio
> a vizinhança de Deus[1426]

Nella seconda sezione di *A papoila e o monge,* si distinguono principalmente due nuclei che si potrebbero genericamente descrivere come quello "della fragilità e dell'imperfezione", «cioè un aver-avuto-luogo completamente precario» nelle parole di Badiou[1427] (il tema del «vaso d'argilla»[1428]) e quello dell'identificazione delle stesse fragilità ed imperfezione a Dio, poiché, con la

---

[1421] M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, p. 149.

[1422] «Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi amore, sarei un rame risonante o uno squillante cembalo. (…) L'amore non verrà mai meno. Le profezie verranno abolite; le lingue cesseranno; e la conoscenza verrà abolita; (…) Poiché ora vediamo come in uno specchio, in modo oscuro; ma allora vedremo faccia a faccia; ora conosco in parte; ma allora conoscerò pienamente, come anche sono stato perfettamente conosciuto.» (1 Cor 13, 1-12)

[1423] «Il linguaggio abituale non può dare voce / a quel che rimane / al di qua e al di là della rappresentazione» (corsivo mio).

[1424] Cf. sottoparagrafo IV.III.II «Il doppio di Pasolini».

[1425] «A quanti ci dicono che Pasolini oltre che incredulo è anche peccatore, rispondiamo umilmente che, se pur fosse vero, non ci sembra questo un motivo per chiudergli la porta in faccia e negargli l'aiuto che ci ha chiesto. Gesù amò tutti, ma predilesse i pubblicani, i peccatori, i ladroni, e anche le povere creature cadute nella più angosciosa miseria morale, come la Maddalena, l'adultera, la samaritana.» in P.P. Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo* cit., p. 265.

[1426] «Sospeso sul filo / tra silenzio e silenzio / la vicinanza di Dio» (corsivo mio).

[1427] «Il tesoro non è altro che l'evento, cioè un aver-avuto-luogo completamente precario. Occorre portarlo umilmente, in una precarietà a esso omogenea. Il terzo discorso deve compiersi nella debolezza, perché questa è la sua forza. Non sarà né logos, né segno, né rapimento da parte dell'indicibile. Avrà la rudezza povera dell'azione pubblica, della dichiarazione nuda, senza altro prestigio che il suo contenuto reale. Vi sarà contenuto solo quello che ognuno può vedere e sentire. Sì, è un vaso d'argilla.» A. Badiou, *op. cit.*, p.86.

[1428] Cf. paragrafo III.II «Primo concetto operativo: SCANDALO».

crocefissione di Cristo, nelle parole di Guédon, «colui che fu riconosciuto come l'Unto del Signore» è identificato «come volgare criminale»[1429] (il concetto di "scandalo"[1430]). Al primo di questi gruppi appartengono due interessantissimi haiku che ripropongono la simbologia biblica dell'argilla, il nostro secondo concetto operativo: qui, l'imperfetto come «non finito» e le «mani del vasaio» elevate ad una categoria genesiaca, nell'essere messe in rapporto con «l'universo»:

> Nas mãos do oleiro
> o universo descobre-se
> inacabado[1431]

Facendo molto ricordare, sia nelle scelte semantiche, che nella costruzione del concetto della precarietà del mondo, la poesia "A delicadeza do mundo" presente in *Estação Central*[1432], il secondo haiku che parla specificamente di «argilla rossa» e la include tra altro "materiale di scarto" presente nella natura, nella sua preghiera:

> Queres saber o que rezo nas orações?
> troncos secos, gravetos
> cercas e barro vermelho[1433]

Il binomio dei significanti «perfezione / imperfezione» è rievocato in due componimenti che paolinamente invertono il valore comune del loro significato: l'imperfezione come qualcosa che «diariamente» si ripete per arrivare a costituire la «natura degli esseri» e la perversione di una "perfezione istallata", che contrariamente a quanto apparenta, è meno cosciente dell'«indigenza». In questo ultimo concetto si rivela anche l'idea pasoliniana che «dentro questa degradazione c'era

[1429] «Nelle sue epistole, san Paolo interrompe il legame continuo e omogeneo fra la Legge cerimoniale in atto e l'avvento del regno di Dio, ponendo la Fede al di sopra della Legge. Questa rottura senza precedenti dell'alleanza fra Dio e gli Ebrei è una diretta conseguenza del loro rifiuto di riconoscere Gesù come il proprio Messia e del seguente 'scandalo della croce', o crocifissione di colui che fu riconosciuto come l'Unto del Signore, e quindi, la sua identificazione come volgare criminale. Paolo riconfigura radicalmente il rapporto fra Dio e il credente eliminando la necessità d'essere circoncisi, e quindi Ebrei, così come la necessità di attenersi ai comandamenti della Legge per ottenere la salvezza. In altre parole, l'avvento dell'evento scandaloso mette in discussione, radicalmente, ciò che è al centro del senso d'identità ebraico: l'idea dell'elezione divina e della rigida osservanza della Legge. È precisamente, la comprensione stessa di Cristo crocifisso e risorto come un evento appartenente a un ordine radicalmente diverso che induce Paolo a costituire una comunità cristiana, formata da gentili e pagani greci, eliminando quindi la limitazione ai soli credenti ebrei.» C. Gédon, *Scandalo e dono* cit., p. 28.

[1430] Cf. paragrafo III.III «Secondo concetto operativo: VASO D'ARGILLA».

[1431] «Nelle mani del vasaio / l'universo si scopre / non finito».

[1432] «A delicadeza do mundo chega-nos / através de frases interrompidas / de sementes que nos dispersam / de paralelas pintadas / com uma faca ou uma corda / a mudar com o vento / mesmo aqui, mesmo neste instante / as paredes do mundo não são muralhas / de altura inusitada / mas escadas suaves como fumo // Pudéssemos acordar uma manhã / e descobrir na *poça castanha / entre gravetos, folhas apodrecidas / e ramos* / que fazemos parte da sua solidão» (mio corsivo). Il riferimento a «pozzanghera marrone / tra pezzetti di legno, foglie marcite / e rami» rispecchia le parole «troncos secos, gravetos» presenti nell'haiku.

[1433] «Vuoi sapere cosa dico nelle preghiere? tronchi secchi, pezzetti di legno / recinti e argilla rossa»

qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola» - sono parole del regista stesso a proposito di *Accattone*[1434]. Ecco gli haiku:

> Diariamente repito
> escolhas e imperfeições:
> a natureza dos seres em solidão[1435]
>
> O que se instala na perfeição
> desconhece aquilo que só a indigência
> revela[1436]

In questa "Vita Monastica" - la più corposa delle sezioni di questa raccolta – si moltiplica dunque la "scandalosa" identificazione delle fragilità ed imperfezioni del mondo e degli uomini con Dio, e questo si fa in un primo momento attraverso un preciso processo di "somiglianza", un somigliarsi, nella categoria delle cose, con il tutto – «la tua preghiera e il canto / della rana» - e un somigliarsi, nella categoria degli esseri viventi, con il nulla – di profonda assonanza paolina: «Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono» (1 Cor 1, 28).

> Em Deus tudo se assemelha
> a tua prece e o canto
> da rã[1437]
>
> Os que se assemelham a nada
> assemelham-se
> a Deus[1438]

Se, da una parte «In Dio tutto è Dio», dall'altra «Dio è vuoto / di tutte / le sue opere». Nella sua essenza, ogni opera di Dio partecipa della sua divinità; infatti «un semplice foglio d'erba / non è più piccolo dell'infinito». Ma per quanto riguarda la materialità, il valore delle «opere», del creato, essa sembra collocarsi in un piano di indistinto valore – o di nessun valore, indistintamente.» E questo è, precisamente, il senso del difficile passaggio paolino della Prima lettera ai Corinzi: «Ritengo infatti

[1434] «In *Accattone* ho voluto rappresentare la degradazione e l'umile condizione umana di un personaggio che vive nel fango e nella polvere delle borgate di Roma. Io sentivo, sapevo, che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, 'sacro', l'ho aggiunto con la musica. Ho detto, cioè, che la degradazione di Accattone è, sì, una degradazione, ma una degradazione in qualche modo sacra, e Bach mi è servito a far capire ai vasti pubblici queste mie intenzioni.» in G. Pellegrini, *Colonna Sonora*, "Bianco e Nero", 3-4, XXVIII, marzo-aprile 1967, p.22.
[1435] «Diariamente ripeto / scelte e imperfezioni: / la natura degli esseri in solitudine».
[1436] «Ciò che s'istalla nella perfezione / ignora quello che solo l'indigenza / rivela».
[1437] «In Dio tutto si somiglia / la tua preghiera e il canto / della rana».
[1438] «Quelli che si assomigliano a nulla / si assomigliano / a Dio»

che Dio abbia messo noi, gli apostoli, all'ultimo posto, come condannati a morte, poiché siamo diventati spettacolo al mondo, agli angeli e agli uomini (...) siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino ad oggi» (1 Cor 4, 9-13). E questo anche il senso di quel «corto circuito molto sorprendente tra l'abisso regressivo e la grazia affrancata»[1439], che secondo Scarpetta tanto avvicinava l'esperienza mistica dell'arte moderna, e di cui Pasolini è stato ripetutamente un esempio.

Em Deus tudo é Deus
uma simples folha de erva
não é menor do que o infinito[1440]

Deus está vazio
de todas
as suas obras[1441]

Arrivando all'ultima sezione della raccolta, "Livro das peregrinações" – e avendo saltato le tre parti centrali, dai titoli "Guia para perder-se nos montes", "Amanhecer na primeira cidade" e "Amanhecer na segunda cidade" –, non possiamo ignorare come in tutta questa seconda metà del volume si possa ritrovare uno spirito paolino e pasoliniano: l'idea del viaggio, del percorso evangelizzatore, del pellegrinaggio in quel Terzo mondo dove si potrebbero ancora ambientare cinematograficamente i miti fondanti dell'umanità; e poi l'albeggiare nella prima e nella seconda città, che evoca l'urbanità di Paolo e l'amore suburbano di Pier Paolo. Tale amore per gli spazi, percorsi o abitati, ben presente in questo componimento dove figura il vocabolo damasceno «fulgore»:

Em que lugar do mundo resplandece
o fulgor
do instante?[1442]

[1439] «Come nell'esperienza mistica (prossimità della santità e dell'abiezione), l'arte moderna può operare in alcuni dei suoi momenti più scottanti, un corto circuito molto sorprendente tra l'abisso regressivo e la grazia affrancata, tra la proliferazione caotica e vertiginosa del «brulichio» presimbolico (per riprendere la parola di Lacan) e la controllata maestria che lo musicalizza. Congiunzione della regressione e della trascendenza (…): rifiuto della norma, del programma, di ciò che inchioda l'umanità ai suoi codici, ai suoi corpi, alle sue appartenenze.» G. Scarpetta, *op. cit.*, p.133.
[1440] «In Dio tutto è Dio / un semplice foglio d'erba / non è più piccolo dell'infinito».
[1441] «Dio è vuoto / di tutte / le sue opere».
[1442] «In quale luogo del mondo risplende / il fulgore / dell'istante?»

E di nuovo il mondo – o meglio, il «bordo del mondo», la frontiera (e ricordiamo che Paolo è, nel dire di Tolentino, un uomo sulla frontiera, un *methórios*[1443]), il margine (e pensiamo immediatamente a Pasolini e alle periferie della società e della città che dignificò con la sua opera) presente nell'haiku che ci parla dell'unica possibilità di rappresentazione – quella per analogia – che si rifà al tema di quel componimento appena visto, «A linguagem habitual não pode dar voz / ao que permanece / aquém e além da representação»:

> Na orla do mundo o absoluto
> apenas de modo análogo
> pode ser dito[1444]

È certamente per questo processo di analogia, e all'interno dello spirito paso-paoliniano dell'identificazione con quello che è debole e fragile, che il poeta traccia il suo autoritratto:

> Tantas vezes
> digo ao orvalho
> sou como tu[1445]

«Rugiada» è l'elemento naturale che serve a questa figurazione e uno di quelli che si ripetono in *A papoila e o monge*, un volume, come abbiamo visto, tra città e pellegrinaggi per la montagna, tra spazi aperti e vita claustrale, comunque sempre in stretto contatto con la natura. La presenza della natura si fa sentire anche nei ricorrenti riferimenti alla neve[1446] e al fuoco[1447], due elementi contrastanti che a volte si confondono[1448], in una tattica caratteristicamente tolentiniana (paso-paoliniana). Questi due vocaboli, già portatori dello stesso valore espressivo con cui li vediamo emergere qui, compaiono nella poesia "Os dias de Job", appartenente al primo volume pubblicato da José Tolentino Mendonça, all'età di 25 anni: *Os dias contados*.

[1443] «Percorrendo a sua biografia e o seu pensamento, podemos definir Paulo com o adjetivo que os antigos Gregos utilizavam para descrever o sábio. O sábio é um *methórios*, «aquele que está sobre a fronteira». (…) Com Paulo (o cristianismo) tornou-se uma realidade urbana, cosmopolita, sem fronteiras.»: Rivedendo la sua biografia e il suo pensiero, possiamo definire Paolo con l'aggettivo che gli antichi Greci usavano per descrivere il saggio. Il saggio è uno *methórios*, «quello che sta su una frontiera». (…) Con Paolo (il cristianesimo) è diventata una realtà urbana, cosmopolita, senza frontiere. J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial*, cit.

[1444] «Nel bordo del mondo l'assoluto / soltanto in modo analogo / può essere detto».

[1445] «Tante volte / dico alla rugiada / sono come te».

[1446] Ad esempio, della I sezione: «Silêncio: / contemplar a neve / até confundir-se com ela», Silenzio: / contemplare la neve / fino a confondersene; della II sezione: «Toda a noite o gelo tombou / com o ruido / dos sonhos quebrados», Tutta la notte il gelo è caduto / com il rumore / dei sogni infranti.

[1447] Ad esempio, della VI sezione: «Um dia / arderás o caminho / para que ninguém siga os teus passos», Un giorno / brucerai la strada / per che nessuno segua i tuoi passi.

[1448] Dalla II sezione: «Mesmo que esteja frio / não aproximes do fogo / um coração de neve», Anche se fa freddo / non avvicinare del fuoco / un cuore di neve.

Às vezes rezo
sou um cego e vejo
as palavras o reunir
das sombras

às vezes nada digo
estendo as mãos como uma concha
puro sinal da alma
a porta

queria que batesses
tomasses um por um os meus refúgios
estes dedos
inquietos na ignorância
do fogo

pois que tempo abrigará
os anjos
e que dia erguerá todo o sol
que há nas dunas

por isso
às vezes chove quando rezo
às vezes quase neva
sobre o pão[1449]

Riferimento colto, preso dall'inestinguibile serbatoio della Bibbia, e più concretamente del veterotestamentario libro di Giobbe, il patriarca giusto, la cui fede è messa ripetutamente alla prova da parte di Dio, sorge evocato nel titolo di questo componimento elegante, costruito quasi in perfetta e simmetrica anafora («Às vezes rezo» / «às vezes nada digo» e poi ancora nell'ultima strofa «às vezes chove quando rezo / às vezes quase neva»). Questo Giobbe che dice «sono un cieco e vedo» ricorda Paolo folgorato sulla via di Damasco[1450], l'evento che lo ha reso cieco per portarlo ad una "vera visione"; invece l'inquietudine «nell'ignoranza / del fuoco» potrebbe essere riconducibile alla lezione pasoliniana dell'incessante indagine, alla già menzionata modalità critica della sua interrogazione[1451].

[1449] «A volte prego / sono un cieco e vedo / le parole il riunire / delle ombre // a volte nulla dico / allungo le mani come una conchiglia / puro segnale dell'anima / la porta // vorrei che bussassi / prendessi uno per uno i miei rifugi / queste dita / inquiete nell'ignoranza/ del fuoco // ebbene quale tempo riparerà / gli angeli / e quale giorno ergerà tutto il sole / che c'è nelle dune // perciò / a volte piove quando prego / a volte quasi nevica / sul pane»

[1450] Raccontata negli Atti degli Apostoli: «E durante il viaggio, mentre si avvicinava a Damasco, avvenne che, d'improvviso, sfolgorò intorno a lui una luce dal cielo e, caduto in terra, udì una voce che gli diceva: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?» Egli domandò: «Chi sei, Signore?» E il Signore: «Io sono Gesù, che tu perseguiti. Alzati, entra nella città e ti sarà detto ciò che devi fare». (…) Saulo si alzò da terra ma, aperti gli occhi, non vedeva nulla; e quelli, conducendolo per mano, lo portarono a Damasco, dove rimase tre giorni senza vedere e senza prendere né cibo né bevanda.» (At 9, 3-9)

[1451] «Pensando hoje qual é a herança de Pasolini, o seu impacto em mim, eu diria: com ele aprendi que o olhar pode ser uma escola de interpretação do mundo, de interpretação de nós mesmos, uma modalidade crítica. O olhar não é apenas uma forma de admiração ou um acompanhar o que nos é dado ver; olhar é também uma forma de resistir, olhar é uma forma de interrogar.»: Pensando oggi qual è l'eredità di Pasolini, il suo impatto su di me, io direi: con lui ho imparato che

Ma una più concreta intuizione paso-pasoliniana la troviamo nell'inno al sospeso e al transitorio costituito da "Revelação", nella stessa raccolta. Naturalmente la strutturazione «io-Tu» del componimento si riferisce a un rapporto personale tra poeta e Creatore – e del creato sono enumerate «fuoco», «fiume», «capitelli», «brezza», «uccelli» e «pesci», ossia categorie che simbolicamente evocano i regni della natura, e in particolare «parole» e «dita» all'elemento umano. Però, l'aspetto che sopravviene di questo mondo è l'approccio umano nella sua fragilità: è *incerto* il «mestiere delle parole»; è *provvisorio* lo «sguardo»; *tumultuoso* il gesto modellatore delle mani. Ma questo è esattamente il concetto del "vaso d'argilla": «Ma questo tesoro l'abbiamo in vasi d'argilla, perché tale potenza straordinaria *sia di Dio* e non venga da noi.» (2 Cor 4, 7). In effetti è il *Tu* (Dio) «chi percorre la poesia», dando vita e nome e ordine al mondo. E nella stessa incertezza, provvisorietà e tumulto ritroviamo Pasolini, nonché nella felicissima immagine delle mani che «modellano capitelli / di ombre e angoli» - in incredibile assonanza con la bella immagine dei pasoliniani «avi» che hanno «costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono mio patrimonio, nel contenuto e nello stile.»[1452]

Meu o ofício incerto das palavras
a evocação do tempo
o recurso ao fogo

Meu o provisório olhar
sobre este rio
o fascínio consentido das margens
sitiando a distância

Meus são os dedos que em tumulto
modelam capitéis
de sombras e arestas

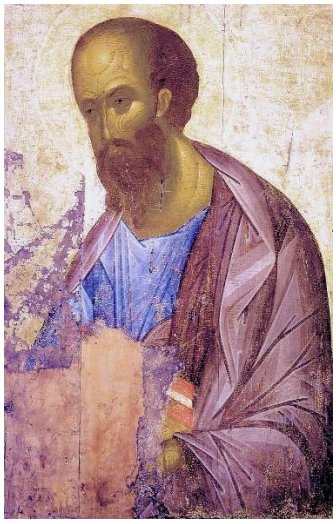
Mas oculto na brisa
és Tu quem percorre o poema
despertando as aves
e dando nome aos peixes[1453]

lo sguardo può essere una scuola d'interpretazione del mondo, d'interpretazione di noi stessi, una modalità critica. Lo sguardo non è soltanto una forma di ammirazione o un accompagnare quello che ci è dato vedere; guardare è anche una forma di resistere, guardare è una forma d'interrogare. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1452] «Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono mio patrimonio, nel contenuto e nello stile.» in P.P. Pasolini, *Le belle bandiere* cit., p. 140.

[1453] «Mio il mestiere incerto delle parole / l'evocazione del tempo / l'appello al fuoco // Mio il provvisorio sguardo / su questo fiume / il fascino consentito dai margini / assediando la distanza // Mie sono le dita che in tumulto / modellano capitelli / di ombre e angoli // Ma nascosto nella brezza / sei Tu che percorri la poesia / svegliando gli uccelli / e nominando i pesci»

In conclusione, un'icona di San Paolo – quella dell'inizio del Quattrocento che si trova a Mosca, nella Galleria Tret'jakov, presentata ai nostri occhi «dagli occhi di Rubliev» ("Dos olhos de Rubliev"), il titolo del componimento che segue immediatamente "Revelação" all'interno di *Os dias contados*. Anche questa poesia parla di una rivelazione, attraverso l'ispirata arte del pittore ritrattista dell'apostolo, Andrej Rublëv (1360-1430)[1454], venerato come santo dalla Chiesa ortodossa russa:



107. Andrej Rublëv, Icona di San Paolo, 1407 circa, Galleria Tret'jakov, Mosca.

1.
Quando em Hilandar-Athos surgiram
os primeiros tocadores de címbalos
e o seu cortejo foi saudado
com pétalas perfumadas
e grinaldas
na Porta Alta do Templo
Já lá vivia o monge Rubliev
o que chamavam pintor

2.
Creio
que ele só via

3.
pois
ver não é habitar
o espanto de as coisas serem?

[1454] Dentro dello spirito tolentiniano della citazione e addirittura della creazione di citazioni incrociate, da notare che in *Os dias contados*, il componimento "Diálogo para um personagem de Andrei Tarkovskii" rievoca ancora Andrej Rublëv – che è anche un personaggio di Andrej Tarkovskij (1932-1986). Nel 1966, mentre Pasolini sognava col suo *San Paolo*, Tarkovskij ha scritto e diretto un film col nome del ritrattista di Paolo, una rilettura della storia della Russia del XV secolo attraverso la vicenda del pittore, una parabola sull'arte che vince sulla politica degli uomini. Molto legato all'Italia, dove nel 1983 gira *Nostalghia*, e all'amicizia con Tonino Guerra, un altro dei riferimenti ricorrenti di Tolentino, è "Un poeta nel cinema" (come lo ricorda il titolo del documentario a lui dedicato da Donatella Baglivo), epiteto spesso adoperato per Pier Paolo Pasolini.

Ver
não é a assombrosa revelação
da nossa cumplicidade
com o lume?

4.
Amo a luz profunda
dos olhos de Rubliev
o misterioso despertar desse brilho
tão real
amo os seus olhos[1455]

Nell'amare «la luce profonda / degli occhi di Rubliev», il «misterioso svegliare di quel brillo / tanto reale» si incrociano per il poeta due certezze che enuncia come domande retoriche: la prima è la proposizione del vedere come un «abitare / la meraviglia dell'essere delle cose». E in questo contatto diretto con la realtà - un contatto fisico, quasi sensuale – pensiamo immediatamente a Pasolini, poeta che arriva al cinema e scopre nel nuovo mezzo di rappresentare quello che Scarpetta ha chiamato «una semiologia concreta in atto»[1456], istaurando in questa nuova «fisicità del film» una «forma di inseguimento della sacralità del reale», come invece sottolinea acutamente Bazzocchi[1457]. La seconda proposizione che riguarda il vedere potrebbe riferirsi direttamente al passaggio degli Atti sulla folgorazione damascena: la «spaventosa rivelazione / della nostra complicità / con il fuoco» è quanto ha accecato Paolo e lo ha fatto diventare un uomo di fede. Per questo, più che «pittore», Rubliev era colui che «vedeva soltanto» - o vedeva prevalentemente, profondamente.

Ma interessantissima, nella nostra ottica, è anche l'informazione contenuta nella prima strofa, in apparente marginalità: il «corteo» dei «primi suonatori di cembali», «salutato / con petali profumati / e ghirlande» che si collega direttamente con quel «magnifico corteo sulle macerie» che presta il titolo a questa tesi, e che è stato concretamente identificato da Tolentino in intervista:

[1455] «1. Quando in Hilandar-Athos comparirono / i primi suonatori di cembali / e il suo corteo è stato salutato / con petali profumati / e ghirlande / nella Porta Alta del Tempio / Già abitava lì il monaco Rubliev / a chi chiamavano pittore // 2. Credo / Che lui vedeva soltanto // 3. ebbene / vedere non è abitare / la meraviglia dell'essere delle cose? // Vedere / non è la spaventosa rivelazione / della nostra complicità / con il fuoco? // 4. Amo la luce profonda / degli occhi di Rubliev / il misterioso svegliare di quel brillo / tanto reale / amo i suoi occhi».

[1456] «(…) per Pasolini non c'è prima il reale (naturale, muto), e in seguito il linguaggio (cinematografico) che lo riflette, in modo naturalista o realista; ma nemmeno una coincidenza immediata fra il reale il cinema (…); si tratta piuttosto, per lui, di considerare che ciò che noi chiamiamo il «reale» è sempre già un linguaggio (verbale e non verbale, linguaggio del «corpo», delle «cose»), e che il cinema non ha senso se non essendo un linguaggio al secondo grado: non un metalinguaggio (il cinema è per natura iconico, ignora l'astrazione), ma una scrittura vera e propria, vale a dire: una semiologia concreta in atto.» in G. Scarpetta, *op. cit.*, p.174.

[1457] «La fisicità del film è una forma di inseguimento della sacralità del reale che Pasolini conosce dalle sue primissime poesie. Ma questa sacralità nasce a sua volta da una premessa letteraria: il reale si rivela sacro perché la disposizione poetica è già insita in chi guarda. (…) In effetti, la preminenza di una parola poetica resta sempre alla base di tutto quanto Pasolini crea. La parola poetica come segno di un impulso originario, manifestazione di energia vitale, soffio e grido insieme (…) La parola poetica come sacralità, capace di unirsi con l'altro elemento sacro costituito dal corpo.» in M.A. Bazzocchi, *op. cit.*, pp. 158-159.

Esse verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", lembra muito o poema paulino que é 1 Cor 13, onde Paulo faz uma alusão secreta aos cortejos dos grupos mistéricos, que utilizavam instrumentos musicais, dizendo que se não houver amor, tudo aquilo soa como o vento. No fundo dizer isso: que os nossos magníficos cortejos, se não percebem que acontecem sempre sobre escombros, não são verdadeiramente reais, não são autenticamente, genuinamente magníficos.[1458]

[1458] «Quel verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", mi ricorda molto il poema paolino che è il 1 Cor 13, dove Paolo fa un riferimento segreto ai cortei dei gruppi misterici, che usavano strumenti musicali, dicendo che se non ci sarà l'amore, tutto quello suona come il vento. In fondo, dire questo: che i nostri magnifici cortei, se non capiscono che succedono sempre sulle macerie, non sono veramente reali, non sono autenticamente, genuinamente magnifici.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

V.IV "O poema"

Dopo aver identificato un «Tolentino paolino» nel centro fisso del suo «pensiero mobile» - l'idea dello "scandalo"; dopo aver identificato anche un «Tolentino pasoliniano» nei centri mobili del suo «pensiero fisso» - improntati al concetto "vaso d'argilla"; e, dunque, dopo aver trovato un vero spirito paolino in certi componimenti poetici tolentiniani e altresì aver identificato chiarissimi (a volte espliciti) riferimenti pasoliniani in altre poesie di José Tolentino Mendonça, siamo stati in grado di definire – e di illustrare, attraverso la lettura dettagliata di vari testi – quella che abbiamo chiamato un'estetica paso-paoliniana nell'opera del poeta portoghese. L'abbiamo fatto ripercorrendo l'intera produzione lirica tolentiniana fino ad oggi pubblicata, dall'ormai lontano *Os dias contados*, pubblicato a Funchal dalla Segreteria Regionale del Turismo, Cultura e Emigrazione venticinque anni fa, fino al sorprendente (e kerouachiano) libro di haiku *A papoila e o monge*, a cura della prestigiosa casa editrice lisbonense Assírio & Alvim, responsabile per l'edizione degli scritti di Tolentino sin dal 1998 – col piccolo e prezioso volume di piccola tiratura, in collaborazione con il fotografo Vicente Moreira Rato, *A que distância deixaste o coração* – che ha, in gran parte, il merito dell'eccellente divulgazione dell'opera tolentiniana, oggi con notevole risonanza nazionale ed internazionale.

Nella costruzione del precedente paragrafo[1459] abbiamo operato, per una questione organizzativa, e sottolineando il carattere illustrativo e non esaustivo della nostra esposizione, una divisone del *corpus* poetico tolentiniano, considerando ogni volume pubblicato come unità, e successivamente una ridistribuzione di queste unità, non cronologicamente, ma seguendo un criterio più paolino, più pasoliniano, o più mescolatamente paso-paoliniano a seconda dello spirito dominante nei componimenti ivi contenuti, corredandone la scelta con alcune poesie esemplari. Questo "inventare" un nuovo ordine all'interno di quello antologico (cronologico) ci ha permesso, crediamo, di chiarire ulteriormente i nostri concetti operativi di "scandalo" e "vaso d'argilla" e dimostrare quanto essi siano stati assimilati da José Tolentino Mendonça in un'estetica che diventa particolarissima, senza dover rinunciare a un ripercorrere dell'intero arco della sua produzione poetica.

Da questa approfondita analisi dell'intero *corpus* poetico tolentiniano sembrava, però, emergere una sorta di "resto", che molto si assomigliava – con le dovute distanze - a quella cifra della disattivazione messianica della legge alla quale, nella riflessione di Giorgio Agamben su San Paolo,

[1459] Cf. paragrafo V.III «Tolentino paso-paoliniano»

corrisponderebbe la fede -la fede come disattivazione e conservazione della legge[1460], il punto in cui si indistinguono debolezza e forza:

> Messianica e debole è quella potenza di dire che, mantenendosi vicina alla parola, eccede non soltanto ogni detto, ma anche l'atto stesso di dire, lo stesso potere performativo del linguaggio. Essa è *quel resto di potenza che non si esaurisce nell'atto*, ma si conserva ogni volta e permane in esso. Se questo resto di potenza è, in tal senso, debole, se non può essere accumulato in un sapere o in un dogma né imporsi come diritto, esso non è, però, né passivo né inerte: al contrario, *esso agisce precisamente attraverso la sua debolezza rendendo inoperosa la parola della legge*, decreando e deponendo gli stati di fatto e di diritto – diventando, cioè, capace di usarne liberamente. [1461]

Esattamente come Agamben aveva attribuito alla parola di Paolo di Tarso un valore di libertà, che «eccede non soltanto ogni detto, ma anche l'atto stesso di dire», che "decrea" e "depone" ogni cosa stabilita, così la parola di Tolentino ci sembrava sfuggire allo schematismo di una tesi-antitesi-sintesi; sembrava insomma che un "resto" s'insinuasse nella tensione del suo essere "paolino" e "pasoliniano", nella tensione tra le poesie di gioventù e gli ultimi esperimenti poetici – e che tale "resto" potesse essere invece individuabile nella riflessione che il poeta stesso fa sul suo operare poetico. Si trattava, dunque, di sviluppare quello che a nostro parere si intravede già in quel «Tolentino su Tolentino» (cf. sottoparagrafo V.III.III), dove abbiamo cercato la forza espressiva di quel "resto", mettendo a contrasto le primissime poesie del 1990 con gli haiku di *A papoila e o monge* e riscontrando in entrambi estremi una voce profondamente tolentiniana, oltre a Paolo e a Pier Paolo, ma affine di entrambi.

Così nasce questo capitolo conclusivo, ripercorrendo uno a uno tutti i volumi precedentemente analizzati alla ricerca di riferimenti paolini - *Baldios* (1999), *De igual para igual* (2001) e *O viajante sem sono* (2009) - di citazioni pasoliniane - *Longe não sabia* (1997), *A estrada Branca* (2005) e *Estação Central* (2012) – cominciando da *Os dias contados* (1990) e concludendo con i libri degli haiku del 2013[1462], e in tutti riconoscendo «o poema» tolentiniano.

[1460] Una giustizia senza legge non è la negazione, ma la realizzazione e il compimento della legge. Questo sarebbe, ad avviso di Agamben, il lascito politico attuale di Paolo: «Il popolo non è né il tutto né la parte, né maggioranza né minoranza. Esso è, piuttosto, ciò che non può mai coincidere con se stesso, né come tutto né come parte, ciò che infinitamente resta e resiste in ogni divisione, e – con buona pace di coloro che ci governano – non si lascia mai ridurre a una maggioranza o a una minoranza. E questo resto è la figura o la consistenza che il popolo prende nell'istanza decisiva – e, come tale, esso è l'unico soggetto politico reale.» in G. Agamben, *op. cit.*, p.59.

[1461] *Ibidem*, p. 127. (corsivo mio)

[1462] Abbiamo mantenuto il criterio adoperato nel capitolo precedente di fare riferimento alle versioni dei componimenti, evolute negli anni in diversi rimaneggiamenti, fissate dalla terza e ultima edizione della sua antologia poetica, *A noite abre os meus olhos*, edita da Assírio & Alvim nel 2014; abbiamo altresì mantenuto al di fuori di questa scelta i piccoli volumi di collaborazione artistica con Vicente Moreira Rato (*A que distância deixaste o coração*, 1998) e Ilda David' (*Tábuas de pedra*, 2005).

V.IV.I La voce poetica tolentiniana

Incredibilmente, molte delle caratteristiche della maturità poetica di Tolentino, le troviamo in questa poesia di gioventù. "Scriptum" è un componimento che può essere integrato nella categoria dello «scandalo», per il contrasto che crea al suo interno – nella sua struttura si evidenziano chiaramente due parti, la prima astorica, riflessiva, elaborandosi in massime universalistiche, diciamolo pure, paoline; la seconda, invece, costituita dall'ultima strofa, è circostanziata (storica) fino al dettaglio del giornalaio di «via Rizzera»[1463]; ma è altrettanto integrabile nel concetto di «vaso d'argilla», nella fragilità che emana da vocaboli come l'aggettivo «inutile» o l'avverbio «soltanto» e dal futuro dubitativo della strofa iniziale. Questo componimento, che prende nome dalla metà di un nome (il «post-scriptum» dell'ultima strofa) della parte più concreta della poesia, sembra dunque cercare l'infimo, dopo aver elencato gli elementi – terra, acqua, aria: le «messi», il «fiume», il «vento».

Poderá a imagem
descrever o rosto?
e a voz explicar
a palavra?

Fala-me dos países
sem os nomear.
sabes é inútil
repartir as águas

Diz-me apenas
a altura das searas
perto do rio
se o vento tornou
a encher de folhas
o pátio da casa
verde

e em post-scriptum envia
notícias
do homem que vende jornais
aí
em Via Rizzera[1464]

[1463] Sulle pagine gialle italiane possiamo identificare sette giornalai nei dintorni di Viale Rizzera, in Vittorio Veneto (Treviso).

[1464] «Potrà l'immagine / descrivere il volto? / e la voce spiegare / la parola? // Parlami dei paesi / senza nominarli / sai è inutile / ripartire le acque // Dimmi soltanto / dell'altezza delle messi / vicino al fiume / se il vento è tornato / a colmare di foglie / il patio della casa / verde // e in post-scriptum manda / notizie / dell'uomo che vende giornali / lì / in via Rizzera» in J.T. Mendonça, *Poetica* cit., p.83.

Eppure questo "infimo" che sembra cercare è messo in tensione con le importanti riflessioni che si trovano nelle prime due strofe, entrambe già ritrovate anche nel pensiero di Pasolini: una, è quella dell'«immagine» per «descrivere il volto», quella di una «voce» per «spiegare / la parola», punti centrali della teoria cinematografica del regista, la «semiologia concreta in atto»[1465] di cui parla Guy Scarpetta. L'altra invece è l'inutilità (e, aggiungiamo, il pericolo) di dare un nome alla realtà: «Parlami dei paesi / senza nominarli» ricorda immediatamente quella frasi di Jago in *Che cosa sono le nuvole*, «Beh… Quella è la verità… Ma ssssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più.»[1466]. Bisogna, infine, riferire la felice immagine del vento «tornato / a colmare di foglie / il patio della casa / verde», immagine che Tolentino riprenderà diciotto anni dopo, in una conferenza tenutasi a giugno del 2008 a Bruxelles, il cui titolo è giustamente "A Poesia ou a arte de varrer o pátio" (la poesia o l'arte di spazzare il cortile):

> Procurar uma sílaba: poder-se-ia descrever assim a demanda da beleza. Poder-se-ia dizer assim o que tanto tememos. Enfrentar o máximo no mínimo, no insignificante, no inútil, no ínfimo, no reduzido, no simples fragmento, na pequena dobra, no pormenor. Enfrentar o visível no invisível, o absoluto no débil e relativo, a imensidão no côvado minúsculo do que diariamente, do que obscuramente divisamos. Isso que nos esforçamos por esquecer, porque a nossa vida estremeceria se em vez dos discursos que nos saem tão fluidos ou temos à mão para explicar tudo, para nos justificar a nós próprios, tivéssemos que passar pelo embaraço de procurar as sílabas, de habitar o silêncio, a infatigável atenção, a longa e áspera noite do não-saber com seus corredores desertos e alagados, como quem espera a salvação. [1467]

Sembra una parafrasi paolina, questa testimonianza di José Tolentino Mendonça, a mezza strada tra il poeta che nel 1990 ha pubblicato, a 25 anni, "Scriptum" in *Os dias contados* e quello che

[1465] «(…) per Pasolini non c'è prima il reale (naturale, muto), e in seguito il linguaggio (cinematografico) che lo riflette, in modo naturalista o realista; ma nemmeno una coincidenza immediata fra il reale il cinema (…); si tratta piuttosto, per lui, di considerare che ciò che noi chiamiamo il «reale» è sempre già un linguaggio (verbale e non verbale, linguaggio del «corpo», delle «cose»), e che il cinema non ha senso se non essendo un linguaggio al secondo grado: non un metalinguaggio (il cinema è per natura iconico, ignora l'astrazione), ma una scrittura vera e propria, vale a dire: una semiologia concreta in atto.» in G. Scarpetta, *op. cit.*, p.174.

[1466] In *Che cosa sono le nuvole*, il dialogo intermedio tra Iago e Otello, su cosa sia la verità e su come è meglio non dirla, pur di mantenerla viva: «OTELLO: *Ma qual è la verità? Quello che penso io de me, quello che pensa la gente o quello che pensa quello là lì dentro…* JAGO: *Mah… Qualcuno dice che la verità non c'è… qualcuno dice che la verità è 'na media de tutte le verità diverse che ce stanno… Ma tu non dà retta a nessuno di questi… Perché c'è, la verità*. OTELLO: *E qual è?* JAGO: *Senti qualcosa dentro di te? Concentrati bene! Senti qualcosa? Eh?* OTELLO (dopo essersi ben concentrato): *Sì… sì… senti qualcosa… che c'è?* JAGO: *Beh… Quella è la verità… Ma ssssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più…*» Cf. P.P. Pasolini, *Per il cinema* cit., p. 959.

[1467] «Cercare una sillaba: si potrebbe descrivere così la ricerca della bellezza. Si potrebbe dire così quello di cui abbiamo tanta paura. Affrontare il massimo nel minimo, nell'insignificante, nell'inutile, nell'infimo, nel ridotto, nel semplice frammento, nella piccola piega, nel dettaglio. Affrontare il visibile nell'invisibile, l'assoluto nel debole e relativo, l'immensità nella minuscola misura di quel che diariamente, di quel che oscuramente discerniamo. Quello che ci sforziamo di dimenticare, perché la nostra vita tremerebbe se al posto dei discorsi che ci escono così fluidi o abbiamo pronti per spiegare tutto, per giustificare noi stessi, dovessimo passare per l'imbarazzo di cercare le sillabe, di abitare il silenzio, l'infaticabile attenzione, la lunga e aspra notte del non-sapere con i suoi corridoi deserti e allagati, come chi aspetta la salvezza.» J.T. Mendonça, *A Poesia ou a arte de varrer o pátio*, "Cadernos Damião de Goes", 1, Bruxelas, giugno 2008, p. 12.

è oggi. Ricorda quella scelta di «ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla» (1 Cor 1, 28), che l'apostolo attribuiva a Dio, la scelta del poeta di «affrontare il massimo nel minimo, nell'insignificante, nell'inutile, nell'infimo, nel ridotto, nel semplice frammento, nella piccola piega, nel dettaglio. Affrontare il visibile nell'invisibile, l'assoluto nel debole e relativo». Infatti, il poeta portoghese associa «l'imbarazzo di cercare le sillabe, di abitare il silenzio» al sentimento di chi «aspetta la salvezza» - in totale assonanza biblica.

Bisognerà aspettare sette anni – corrispondenti al primo soggiorno romano e al ritorno in patria, dopo la laurea – per vedere pubblicata la seconda raccolta poetica tolentiniana, *Longe não sabia*. Periodo di gestazione di nuove idee e di maturazione intellettuale (in questo intervallo di tempo si dedicherà soprattutto alla saggistica di tema religioso e inizierà l'attività docente all'Università Cattolica Portoghese), questo è anche il momento in cui il contatto con l'opera di Pasolini s'intensifica, dopo aver visitato nel marzo del 1992 nel Palazzo delle Esposizioni a Roma la mostra «Pier Paolo Pasolini: figuratività e figurazione» e aver rivisto o visto per la prima volta tutta la sua filmografia, esibita in coincidenza con quello evento[1468]. L'evoluzione dell'idea poetica è ben sensibile nella "sequenza" delle quattro sezioni testuali che costituiscono "A invenção da língua (Sequência)". Vediamo passo per passo cosa presuppone questa "invenzione":

> I
> Aquele assombroso lugar
> tomara o modo intranquilo da água
> nenhuma caligrafia por essa impossibilidade retinha
> a terra desconhecida que só me oferecia
> uma voz
>
> Um canto deve antecipar o mudo caminho
> da mão
> e a conduzir como a certo louco
> que tornando-se inofensivo ao adormecer
> da minha aldeia eu levava de regresso
> a casa
>
> Nessas deslocações descobri
> a língua[1469]

[1468] «Quando cheguei a Roma pela primeira vez, em 1989, no Palácio das Exposições, passou uma integral do Pasolini. Gratuita. O que, para um estudante, era irresistível. Eu tinha tempo e tinha vontade de conhecer aquele universo.»: Quando sono arrivato a Roma per la prima volta, nel 1989, nel Palazzo delle Esposizioni, è passata un'integrale di Pasolini. Gratis. Il che, per uno studente, era irresistibile. Io avevo il tempo e la voglia di conoscere quello universo. Cf. A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[1469] «I //Quello spaventoso luogo / aveva preso il modo inquieto dell'acqua / nessuna calligrafia attraverso quell'impossibilità riteneva / la terra sconosciuta che solo m'offriva / una voce // Un canto deve anticipare il muto cammino / della mano / e condurla come ad un certo pazzo / che diventando inoffensivo all'addormentarsi / dal mio paese io portavo di ritorno / a casa // In quelle dislocazioni scoprì / la lingua».

Il componimento si può dividere a metà, alla fine della prima strofa; la prima parte parla del «luogo», della fissità e ha una caratterizzazione multipla assai negativa: «spaventoso», «inquieto», «impossibilità» e «sconosciuta» sono aggettivi e sostantivi che indicano tutti una frontiera intrasponibile, quella che è identificata nel binomio «calligrafia»-«voce». Ma ricordiamo le parole di Tolentino su San Paolo e quel suo essere saggio, «stare sulla frontiera»[1470]; così farà il poeta portoghese, che nella seconda parte del testo trasforma fissità in movimento, indicato da sostantivi e verbi quali «cammino», «condurla», «portavo», «dislocazioni». Non l'«invenzione», ma la scoperta della lingua è ciò che il poeta raggiunge alla fine di un percorso di ritorno – riportare un pazzo a casa, ricondurre la mano al sentiero anticipato dal «canto». Fa pensare a Pasolini e alla sua teoria cinematografica dell'ininterrotto piano-sequenza della vita – "sequenza" presente anche, tra parentesi, nel titolo della poesia – da cui prelevare un po' di vita (inquadratura spazio e tempo), per poi incatenare come scrittura (montaggio) il prelevato, in modo che i segni del reale siano immediatamente leggibili[1471]. Si passa, dunque, alla seconda sezione:

II

Debaixo do véu não modifiques
as perceções antigas
sejam os enigmas quem adestra
suas próprias sequências

Se soubesses quanto a letra
faz morrer os punhos
na luz dividida onde se deslocam
é preciso temer esse avanço hábil

Esta noite ninguém te afaste
da escura intimidade de um corpo
nenhum ladrão te roube de Deus[1472]

Mentre la prima parte era costruita in prima persona, associando addirittura l'evidenza di una riflessione alla memoria personale («a certo pazzo / che (…) dal mio paese io portavo di ritorno / a casa»), la seconda si edifica in imperativi, rivolti a un "tu": è l'esperienza del fare poetico che parla

[1470] Cf. J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial,* cit.: «Rivedendo la sua biografia e il suo pensiero, possiamo definire Paolo con l'aggettivo che gli antichi Greci usavano per descrivere il saggio. Il saggio è uno *methórios*, "quello che sta su una frontiera" (…).»

[1471] «Evito il piano-sequenza: perché esso è naturalistico, e quindi… naturale. Il mio amore feticistico per le "cose" del mondo mi impedisce di considerarle naturali: o le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una.» P.P. Pasolini, *Empirismo eretico* cit., p.235.

[1472] «II // Sotto il velo non modificare / le percezioni antiche / siano gli enigmi ad addestrare / le sue stesse sequenze // Se sapessi quanto la lettera / fa morire i pugni / nella luce divisa dove si collocano / è necessario temere tale avanzo abile // Questa notte nessuno ti allontani / della scura intimità di un corpo / nessun ladro ti rubi da Dio».

dalla voce dell'io, e avverte dei pericoli del modificare, del dividere. Un «velo» rischia di «modificare / le percezioni antiche», così come «la lettera» (la forma) può dividersi dai «pugni» (il gesto, l'*élan* creativo). L'interruzione di queste «sequenze» è da temere, perché anche se è «scura» è pur sempre «intimità» quella che si crea tra corpo e «percezioni antiche» - che «nessuno ti allontani» (il pericolo diventa umano), che «nessun ladro ti rubi da Dio», della verità. Il «necessario temere» di «tale avanzo abile» diventa, nella terza parte della sequenza «paura indispensabile» delle «figurazioni»:

III

Há um medo indispensável nas figurações
aqui alojadas
elas conhecem o transtorno
implícito à sua própria efabulação
o risco de uma natureza vacilante

mas arrebatadas servas se colocam
diante do anjo
para que seja a sua escura seta
quem desloca os sinais[1473]

«Figurazioni» - che ricorda immediatamente «Pier Paolo Pasolini: figuratività e figurazione», la mostra presente al Palazzo delle Esposizioni dal 29 febbraio al 23 marzo del 1992 – si sposerà con altra parola di uso raro nella lingua portoghese e di assonanza chiaramente pasoliniana «efabulação / affabulazione», la tragedia in otto episodi composta in versi liberi da Pasolini in 1966 e pubblicata nel 1969 sulla rivista "Nuovi Argomenti"[1474]. È di nuovo un testo costruito sulla tensione tra fissità (le «figurazioni / qui alloggiate»), nella prima strofa, e movimento (che «sposta i segnali»), nella seconda, scandite a metà dal verso «il rischio di una natura vacillante». È questo «rischio» che causa la «paura» alle figurazioni; il «il disordine / implicito alla sua stessa affabulazione» è la stessa «natura vacillante», che risolve in un'immagine indubitabilmente romana: l'angelo che con la «scura saetta» schiavizza impetuosamente le serve chi vi si collocano «davanti» è la parafrasi poetica dell'estasi mistico di Santa Teresa d'Avila, la scultura di Gian Lorenzo Bernini della cappella Cornaro, nella chiesa di Santa Maria della Vittoria[1475]. Si arriva infine all'ultima sezione, ancora nell'irrisolta

[1473] «III // C'è una paura indispensabile nelle figurazioni / qui alloggiate / loro conoscono il disordine / implicito alla sua stessa affabulazione / il rischio di una natura vacillante // ma impetuose serve si collocano / davanti all'angelo / per che sia la sua scura saetta / che sposta i segnali».

[1474] Il testo venne messo in scena, con il permesso dell'autore, il 30 gennaio 1975 al "Cabaret Voltaire" di Torino da un gruppo di giovani attori, la "Cooperativa Teatro Proposta", con la regia di Beppe Navello.

[1475] Com'è risaputo, l'iconografia della transverberazione di Teresa d'Avila è direttamente ispirata al passo XXIX, 13 dell'autobiografia della santa, in cui descrive un'esperienza di rapimento celeste: «Un giorno mi apparve un angelo bello oltre ogni misura. Vidi nella sua mano una lunga lancia alla cui estremità sembrava esserci una punta di fuoco. Questa parve colpirmi più volte nel cuore, tanto da penetrare dentro di me. II dolore era così reale che gemetti più volte ad alta voce, però era tanto dolce che non potevo desiderare di esserne liberata. Nessuna gioia terrena può dare un simile appagamento. Quando l'angelo estrasse la sua lancia, rimasi con un grande amore per Dio.»

tensione tra fissità e movimento, questa volta trasposti – forse per l'effetto della rievocazione berniniana – al corpo, alla dimensione umana:

> IV
>
> Os poderes do rito me esclareçam
> sejam meus limites sob o seu direito
> de ressoar isento o que não muda
>
> Os sinais da necessidade
> por mim não espero apagá-los
> água nenhuma que lavasse meu rosto
> o alterou
>
> Dêem-me a glória das estações intermédias
> sem a meteorológica apreensão que no corpo
> vai acontecer o terrível
>
> Recorda-te desta fala
> pacto ainda sombrio
> nomes que se dirigem a ninguém[1476]

Nel territorio dell'esperienza umana, dunque: la fissità della parte dalla "legge" degli uomini – il «rito» che stabilisce i «limiti sotto il suo diritto», qualcosa «che non muta»; la mobilità, invece, dalla parte della "legge" della natura, che include superiormente gli uomini – le «stagioni intermedie» che segnalano quello «che nel corpo / accadrà». Tra l'una e l'altra il "resto" che le supera, un «patto ancora oscuro», quei «nomi che si dirigono a nessuno», ma che sono i «segnali della necessità»: incancellabili.

La raccolta *Baldios*, del 1999, si apre con due componimenti dedicati alla poesia e propone un terzo nella parte finale del volume; in tutte e tre le poesie si riscontra un profondo senso paolino, nello spirito che li attraversa, ma anche in certi specifici rimandi damasceni. Il primo di questi, dal titolo "Os versos" completa, nella prima delle sue strofe, il concreto riferimento «ad un corpo / quando cade» con quello del barcollare «di tenebra in tenebra», potendo indicare sia il momento notturno della folgorazione, che la cecità che il futuro apostolo ha provato in seguito. Ricordiamo le parole di José Tolentino Mendonça, parlando dei «due Paoli, visionari e creatori di nuove modalità dell'essere», quando sottolinea che «ambedue sembrano legati da una specie di caduta, di esperienza

[1476] «IV. // I poteri del rito mi chiariscono / siano i miei limiti sotto il suo diritto / di risuonare esento quel che non muta // I segnali della necessità / di per me non m'aspetto di cancellarli / acqua nessuna che lavasse il mio viso / l'ha cambiato // Datemi la gloria delle stagioni intermedie / senza la meteorologica apprensione che nel corpo / accadrà il terribile // Ricordati di questo detto / patto ancora oscuro / nomi che si dirigono a nessuno».

dell'abrupto, una specie di contaminazione dell'impuro» e che la loro «specie di agonia ha a che fare con la visione»[1477] - e dunque anche con la cecità.

> Os versos assemelham-se a um corpo
> quando cai
> ao tentar de escuridão a escuridão
> a sua sorte
>
> nenhum poder ordena
> em papel de prata essa dança inquieta[1478]

La «danza inquieta» ribelle a qualunque potere ordinatore la ritroviamo in quelle «parole che scriviamo più in fretta» presente in "A voz solitária do homem", il componimento successivo all'interno del volume. Quel «temere» di un «tale avanzo abile», quella «paura indispensabile nelle figurazioni» che avevamo ritrovato nella seconda e terza sezione di "A invenção da língua (Sequência)", la ritroviamo ora: un «terrore di queste parole» che damascenamente «precipita / il passato degli uomini». Di nuovo, dunque, la caduta, ma anche quei concetti paolini del poco («poca cosa: vestigi, indici, polvere») e del nulla («nulla gli è sconosciuto») nello stesso ordine in cui l'apostolo li elenca nella Prima lettera ai Corinzi: «ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato» (poco) «per ridurre a nulla» (1 Cor 1, 28). In Tolentino, però, ridotta a nulla è l'ignoranza, ciò che del mondo è sconosciuto: «le ore», «i luoghi» - entrambi caratterizzati negativamente (le ore «in cui vigiliamo l'oscurità», i luoghi «di nessuno delle immagini») – e anche il «cambiamento», tema anche questo che ritorna da "A invenção da língua (Sequência)", destinato a essere l'unico ad avere una valenza positiva, visto «che riscatterebbe / l'abbandono»:

> Há palavras que escrevemos mais depressa
> o terror dessas palavras derruba
> o passado dos homens
> são tão pouco: vestígios, índices, poeira
> mas nada lhe é desconhecido
> as horas em que vigiamos o escuro
> os sítios nenhuns das imagens

[1477] «No fundo, essa espécie de agonia tem a ver com a visão, porque os dois Paulos, Paulo de Tarso e Pier Paolo Pasolini, são dois visionários. Dois homens cuja força do testemunho, da palavra, tem muito a ver com uma determinada visão. (…) Ambos aparecem ligados por essa espécie de queda, de experiência do abrupto, uma espécie de contaminação pelo impuro, que os torna párias em relação ao seu grupo de origem, mas ao mesmo tempo os torna fundadores de novas comunidades.»: In fondo, quella specie di agonia ha a che fare con la visione, perché i due Paoli, Paolo di Tarso e Pier Paolo Pasolini, sono due visionari. Due uomini la cui forza del testimonio, della parola, ha molto a che fare con una determinata visione. (…) Ambedue sembrano legati da una specie di caduta, di esperienza dell'abrupto, una specie di contaminazione dell'impuro, che li torna parie rispetto al loro gruppo di origine, ma allo stesso tempo li fa diventare fondatori di nuove comunità. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1478] «I versi si assomigliano ad un corpo / quando cade / provando di tenebra in tenebra / la propria fortuna // nessun potere ordina / in carta argentata quella danza inquieta».

a ligeira mudança que resgataria
o abandono[1479]

"Arte poética" è in *Baldios* la terza e ultima evocazione lirica – e anch'essa una rievocazione paolina e damascena: l'ambientazione notturna («Era passata tutta la notte»), lo smarrimento («lui stesso si sentiva perso») e il faccia a faccia con lo sconosciuto («davanti a quella presenza senza parole»). Si tratta di una presenza che, così come l'Evento messianico ha rappresentato per l'apostolato di Paolo[1480] «getta tenebre nei simboli / e fa diventare le argomentazioni / insostenibili»; diventa dunque «scandalo per i Giudei», per il simbolismo ebraico – un discorso dell'eccezione della totalità naturale; ma anche «stoltezza per i pagani» per le argomentazioni greche – un discorso dell'adattamento alla totalità naturale, come ci spiega Alain Badiou[1481]. Quando il poeta ci parla della possibilità «che risieda in questo» (nel «ridurre a nulla le cose che sono», ossia i simboli e le argomentazioni) «la sua parte più importante», ci sta esponendo il "vaso d'argilla" che porta il tesoro:

Tinha passado toda a noite
ele mesmo se sentia perdido
diante dessa presença sem palavras
que lança trevas nos símbolos
e torna os argumentos
insustentáveis

é possível que resida nisto
sua parte mais importante
a partir deste ponto desaparece[1482]

I temi dello scarto («sono poca cosa: vestigi, indici, polvere») e della paura («il terrore di queste parole») che avevamo visto presenti in "A voz solitária do homem", li troviamo riproposti nel componimento "Poetica" della raccolta pubblicata nel 2001, *De igual para igual*: «un verso è sempre così poco / intorno al ciò che si può osservare» confida Tolentino, in un'attenzione che rimanda di nuovo ai problemi della rappresentazione della verità, presenti nella riflessione pasoliniana. La novità di questo testo è il rapporto diretto che costruisce tra «Questi quanti tratti» e «quella forma di lentezza: la lettura», ossia tra l'operare del poeta e il destinatario della poesia. Interessante anche il gioco

[1479] «Ci sono parole che scriviamo più in fretta / il terrore di queste parole precipita / il passato degli uomini / sono poca cosa: vestigi, indici, polvere / ma nulla gli è sconosciuto / le ore in cui vigiliamo l'oscurità / i luoghi di nessuno delle immagini / il leggero cambiamento che riscatterebbe / l'abbandono, tutto l'abbandono». J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 35.
[1480] «Noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani» (1 Cor 1, 23).
[1481] «Per Paolo, l'evento-Cristo è eterogeneo alla legge, perché eccede ogni prescrizione: grazia priva di concetto e di rito appropriato. (…) L'"insensatezza dell'annuncio" ci esime dalla sapienza greca screditando il regime dei luoghi e della totalità. E ci esime dalla legge ebraica screditando osservanze e riti.» A. Badiou, *op. cit.*, p.91.
[1482] «Era passata tutta la notte / lui stesso si sentiva perso / davanti a quella presenza senza parole / che getta tenebre nei simboli / e fa diventare le argomentazioni / insostenibili // è possibile che risieda in questo / la sua parte più importante / a partire da questo punto scompare».

semantico tra la «terra senza alcun rumore», il silenzio che costituisce una sorta di capsula «intorno al ciò che si può osservare» e il mondo, il «giardino dove le papere starnazzano al freddo». L'isolamento dell'io poetico in questo mondo reale, in cui, paradossalmente, il corpo dovrebbe assicurare la comunione con le cose («(alle mani dobbiamo anche la solitudine più implacabile)»); e viceversa la comunione che si istaura grazie alla "capsula poetica", che paradossalmente dovrebbe isolare l'io poetico – una tale vicinanza da causare paura («ho paura perché da subito / il tuo respiro è diventato troppo vicino»). E infine, di nuovo, superamento dell'uno e dell'altro parallelo, il resto, «ciò che ci resta»:

> Estes quantos traços que se parecem com a sombra
> (às mãos devemos também a solidão mais implacável)
> talvez nem mereçam essa forma de lentidão: a leitura
> escrevi-os num jardim onde patos grasnam ao frio
> e folhas se despenham atrás do vento
>
> Sobre a terra sem nenhum rumor
> um verso é sempre tão pouco
> em redor do que se pode observar
> tenho medo pois de repente
> a tua respiração ficou demasiado perto
> da essência instável, dissonante
>
> E isso é tudo o que nos resta[1483]

Quella che è forse la più esplicita e completa definizione tolentiniana di poesia ci arriverà, però, con la pubblicazione di *A estrada branca*, nel 2005. Tolentiniana, dicevamo, ma anche assolutamente pasoliniana - "O poema" si struttura, in realtà, in quella dicotomia purezza / impurità essenziale per la comprensione dell'operare del poeta italiano. La poesia sta dalla parte dell'impurità, e in questo si oppone al mondo; lo stesso poeta che qui ci afferma che «La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia», è colui che, abbiamo visto in "Quando Deus vacila em mim"[1484] dichiara che «Dio abbraccia il mio vuoto profondamente grato», così come «abbraccia l'immondizia di tutti i suoi figli / e continuamente li dichiara benedetti». La conclusione logica di questo sillogismo è che la poesia si oppone al mondo perché sta dalla parte dell'impurità; in questo stare dalla parte dell'impurità, la poesia sta dalla parte

[1483] «Questi quanti tratti che assomigliano ad un'ombra / (alle mani dobbiamo anche la solitudine più implacabile) / forse neanche meritino quella forma di lentezza: la lettura / gli ho scritti in un giardino dove le papere starnazzano al freddo / e le foglie franano dietro al vento // Sulla terra senza alcun rumore / un verso è sempre così poco / intorno al ciò che si può osservare / ho paura perché da subito / il tuo respiro è diventato troppo vicino / dell'essenza instabile, dissonante // E questo è tutto ciò che ci resta».
[1484] Cf. sottoparagrafo V.III.II «Poesie pasoliniane di Tolentino».

di Dio; ossia, in qualche modo, Dio sta in opposizione al mondo: «Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono» (1 Cor 1, 28).

«La poesia è un esercizio di dissidenza, una professione di incredulità nell'onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso. La poesia è una forma di apostasia. Non c'è vera poesia che non trasformi il soggetto in un fuoriuscito.» La poesia è dunque il posto di Pasolini, grazie al quale il poeta portoghese ha «imparato che lo sguardo può essere una scuola d'interpretazione del mondo, d'interpretazione di noi stessi, una modalità critica. (…) guardare è anche una forma di resistere, guardare è una forma d'interrogare»[1485], su cui ha detto: «La blasfemia non è così lontana dalla santità quanto si crede. Nella tensione di quella vita c'è una donazione, una capacità di consegna, un desiderio di verità che solo un Assoluto è capace di soddisfare»[1486]. La poesia è, dunque, "scandalo": «Quale altra verità esiste nel mondo, oltre a quella che in questo mondo non appartiene?»

> O poema é um exercício de dissidência, uma profissão de incredulidade na omnipotência do visível do estável, do apreendido. O poema é uma forma de apostasia. Não há poema verdadeiro que não torne o sujeito um foragido. O poema obriga a pernoitar na solidão dos bosques, em campos nevados, por orlas intactas. Que outra verdade existe no mundo para lá daquela que não pertence a este mundo? O poema não busca o inexprimível: não há piedoso que, na agitação da sua piedade, não o procure. O poema devolve o inexprimível. O poema não alcança aquela pureza que fascina o mundo. O poema abraça precisamente aquela impureza que o mundo repudia.[1487]

Riprendendo ancora la questione dell'abbraccio che la poesia compie dell'«impurità che il mondo ripudia», possiamo ancora ricordare Pasolini e l'espressione che ha usato per definire l'attualità del suo San Paolo: «San Paolo è qui, oggi, tra noi e (…) lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e *teneramente abbraccia*»[1488]. E dovremo pure ricordare Tolentino

[1485] «Pensando hoje qual é a herança de Pasolini, o seu impacto em mim, eu diria: com ele aprendi que o olhar pode ser uma escola de interpretação do mundo, de interpretação de nós mesmos, uma modalidade crítica. O olhar não é apenas uma forma de admiração ou um acompanhar o que nos é dado ver; olhar é também uma forma de resistir, olhar é uma forma de interrogar. E isso, de facto, aprendi, não sem espanto e paixão, com Pasolini.»: Pensando oggi qual è l'eredità di Pasolini, il suo impatto su di me, io direi: con lui ho imparato che lo sguardo può essere una scuola d'interpretazione del mondo, d'interpretazione di noi stessi, una modalità critica. Lo sguardo non è soltanto una forma di ammirazione o un accompagnare quello che ci è dato vedere; guardare è anche una forma di resistere, guardare è una forma d'interrogare. E questo, in effetti, ho imparato, non senza meraviglia e passione, da Pasolini. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1486] «A blasfémia não está tão longe da santidade como se pensa. Na tensão daquela vida há uma dádiva, uma capacidade de entrega, um desejo de verdade que só um Absoluto é capaz de saciar.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

[1487] «La poesia è un esercizio di dissidenza, una professione di incredulità nell'onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso. La poesia è una forma di apostasia. Non c'è vera poesia che non trasformi il soggetto in un fuoriuscito. La poesia ci obbliga a pernottare nella solitudine dei boschi, in campi innevati, lungo margini intatti. Quale altra verità esiste nel mondo, oltre a quella che in questo mondo non appartiene? La poesia non cerca l'inesprimibile: non esiste uomo pio che, nell'affanno della sua pietà, non lo ricerchi. La poesia restituisce l'inesprimibile. La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia.» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 95.

[1488] P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5. Cf. anche il paragrafo IV.II «La sceneggiatura pasoliniana su San Paolo».

che, riferendosi a San Paolo, testimonia «un ardente paradosso, dove folle e fragile sono, in effetti, segni di una inedita realtà che rilancia la rivelazione di Dio in nuovi termini. In tale senso, solo il discorso religioso che impara ad accogliere il paradosso della fragilità di Dio, *impara ad abbracciare* fino alla fine la fragilità umana»[1489] (corsivi miei). Dunque, poesia è, innanzitutto, abbraccio della fragilità, del "vaso d'argilla". Come dirà in altre parole il poeta portoghese, qualche anno più tardi:

> Os meus poemas são sujos, falam do que está submerso, do que é provisório, do que parece despojado de eterno mas onde eu encontro, precisamente, a possibilidade de pensar o sublime e o eterno.[1490]

L'affermazione sembra quasi ricalcare quanto quanto scritto da Piero Gelli due anni prima sulla poetica pasoliniana, nell'introduzione all'edizione del 2010 di *Poeta delle Ceneri* (sottolineato mio)

> La dimensione lirica, l'ossessione lirica attraversa tutta la vita e l'attività di Pasolini, insieme con la coscienza, che lo crocifigge, della sua inattualità, o meglio della sua irrisorietà: eppure non può farne a meno: la lirica si insinua dovunque, nasce da ogni pretesto, contro ogni pretesto. Come afferma l'autore in questo autobiografico poemetto, e lo afferma per inciso, quasi casualmente ma non per questo meno significante, *è la grande poesia dell'impoeticità: una poesia totale, una poesia sporca, che di tutto si deve occupare*, come la prosa; del resto era già un'idea lontana, se risale agli anni Cinquanta, un progetto della rivista «Officina». Quindi, questo potrebbe piacere oggi, figurarsi Pasolini come un precursore dei rapper, il più classico dei rapper.[1491]

Nel 2009 arriverà *O viajante sem sono*[1492], e in questa raccolta "Grafito", un componimento che s'iscrive sotto l'epigrafe del filosofo francese Emmanuel Levinas - «La poesia è l'atto spirituale / per eccellenza» - ma che sembra contraddire in ogni sua parte la stessa citazione. Con un umorismo

[1489] «Paulo está também a testemunhar um ardente paradoxo, onde o louco e o frágil são, de facto, signos de uma inédita realidade que relança a revelação de Deus em novos moldes. Nesse sentido, só o discurso religioso que aprende a acolher o paradoxo da fragilidade de Deus aprende a abraçar até ao fim a fragilidade humana.» J. T. Mendonça, *A fragilidade de Deus*, "Expresso", 27 luglio 2015.

[1490] «I miei poemi sono sporchi, parlano di ciò che è sommerso, di ciò che è provvisorio, di ciò che sembra spogliato d'eterno, ma dove io trovo, precisamente, la possibilità di pensare il sublime e l'eterno»: http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_os_meus_poemas_falam_do_que_parece_despojado_eterno.html (ultima visualizzazione 14.05.2015).

[1491] P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri* cit., p.9 (corsivo mio).

[1492] Dalla terza e ultima edizione dell'antologia poetica, *A noite abre os meus olhos* (2014) è stato escluso "Poema", il componimento che chiude la prima edizione di *O viajante sem sono*: «O mundo do poema é um mundo mineral: / com o jaspe e o nácar, o coral e o osso / os poemas criam por séculos e séculos formas incomparáveis // As suas partículas habitam a podridão indistinta / que sobra ao camponês do trabalho dos campos / e aos limpadores da floresta // São transparentes e negríssimos nos seus contrastes / pois convivem longamente com o gelo / e atravessam como larvas / infindas galerias / Nessa paciência quase animal / a luz revela-se não em prismas / mas numa vastidão única / onde o olhar se perde». Di nuovo presente l'idea dello scarto, di quel che resta: «le sue particole abitano la putrefazione indistinta / che avanza al contadino del lavoro dei campi». Per una sua lettura si rimette al paragrafo sulla raccolta, contenuto nel I capitolo «José Tolentino Mendonça – presentazione».

dissacrante – che Scarpetta rileva anche nell'ultima fase della produzione pasoliniana[1493] - in quello che sembra essere una sorta di elenco degli ingredienti della ricetta di una zuppa, assistiamo a un succedersi di cose materiali che «La poesia può contenere», a cominciare da due grandi categorie, «cose certe» e «cose incerte»; arrivano, in seguito «veleni», «escursioni campagnole», «lapsus di memoria», «una bicicletta» (come abbiamo visto, presenza ricorrente in Tolentino), testate giornalistiche vere o inventate («Le matin, Le midi, Le soir»), «audacie» (il più "spirituale" degli ingredienti), «una guerra civile» o «un disco degli Smiths». La conclusione è che, piuttosto che «correnti letterarie», la poesia può accogliere «correnti marittime» - che rammentano le parole che Piero Gelli scrisse sulla poesia di Pasolini: «se rimangono soltanto religione e trasgressione come unica speranza, la grazia, la poesia allora vanno cercate altrove»[1494].

O poema pode conter:
coisas certas, coisas incorretas, venenos para manter fora do alcance
excursões campestres, falhas de memória
uma bicicleta caída junto às primeiras paixões sombrias
Pode conter Le matin, Le midi, Le soir
audácias típicas de um visionário
uma guerra civil
um disco dos Smiths
correntes marítimas em vez de correntes literárias[1495]

Sulla stessa strada del desacrazionee dell'irrazionale sembra seguire "Do poema como contrato social", poesia apparsa nel volume *Estação Central*, nel 2012. Il paradosso parte dai primi due versi: la poesia come un commercio, ma un «commercio bilingue» - ossia quello tra due lingue, due codici, per ampliare i propri orizzonti culturali; la poesia come una necessità di «scambio», però «soprattutto se inutile» - ossia una permuta superflua – e dipendente della «spontaneità di pochi» (caratteristica non solitamente associata allo scambio, la spontaneità). In verità – ce lo dirà nel primo verso della seconda strofa – commercio e scambio non saranno altro che «la conversazione umana». Di nuovo emergono nella teoria tolentiniana, associati alla poesia, i concetti di movimento («quell'idea di passaggio»), di disastro («avvallamenti») e del silenzio. In effetti, la vicinanza all'atto poetico sembra dipendere da una condizione assurda («del lampo o di un assurdo ancor più grande /

[1493] La frase con cui Guy Scarpetta conclude il suo saggio sull'impurità: «(Ho ripensato) A Pasolini, anche, che diceva che l'umorismo aveva preso il posto della speranza.» G. Scarpetta, *op. cit.*, p.405.
[1494] «Poeta per vocazione, per scelta, per sorte, per necessità, per disgrazia, come uno Schibboleth che ti identifichi e ti uccida, come il suo Rimbaud in Africa, la perdita edenica, narcisistica, uterina del Friuli prima e di Roma poi, significano per lui perdere la grazia. E se rimangono soltanto religione e trasgressione come unica speranza, la grazia, la poesia allora vanno cercate altrove.» in P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri* cit., p.17.
[1495] «La poesia può contenere: / cose certe, cose incerte, veleni da mantener fuori dalla portata / escursioni campagnole, lapsus di memoria / una bicicletta caduta vicino alle prime passioni ombrose / Può contenere Le matin, Le midi, Le soir / audacie tipiche di un visionario / una guerra civile / un disco degli Smiths / correnti marittime al posto di correnti letterarie».

per diventare vicino»), il già menzionato paradosso paso-paoliniano[1496]; però la lezione finale è tutta paolina: «La poesia è (…) la parola che ricuperiamo / nell'abbandonarla» sembra un altro modo di dire «quando sono debole, allora sono forte» (2 Cor 12,10).

> Comércio bilingue, o poema precisa da troca
> sobretudo se inútil
> da espontaneidade de poucos, dessa ideia de passagem
> de derrocadas e do silêncio que lhes sucede
> precisa de descendências particularmente radicais
> do relâmpago ou de um absurdo ainda maior
> para se tornar próximo
>
> O poema é conversa humana
> palavra que recuperamos
> ao abandonar[1497]

L'ultimo haiku di *A papoila e o monge* parla ancora di poesia. Nella sua «radicale economia di mezzi, una povertà che è, allo stesso tempo, una concisione totale»[1498], nella sua «forma di ospitalità. Come l'amore» che «è una celebrazione del mondo e di questo incontro interminabile, ma che si traduce in cose molto semplici, in pause, in passi, in silenzi»[1499] - s'innalza il messaggio poetico di José Tolentino Mendonça:

> Agora só resta
> tornares-te
> o poema[1500]

V.IV.II "O esterco do mundo"

> Esse verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", lembra muito o poema paulino que é 1 Cor 13, onde Paulo faz uma alusão secreta aos cortejos dos grupos mistéricos, que utilizavam instrumentos musicais, dizendo que se não houver amor, tudo aquilo soa como o vento. No fundo dizer isso: que os nossos magníficos cortejos, se não percebem que acontecem sempre

[1496] «A grande lição paulina é a de uma linguagem que alberga o paradoxo. Isso fascinou-me imenso e encontro-o, por exemplo, em Pasolini – que é tudo menos previsível ou dominável por uma espécie de taxinomia.»: La grande lezione paolina è quella di un linguaggio che ospita il paradosso. Questo mi ha affascinato moltissimo e lo trovo, ad esempio, in Pasolini – di cui si può dire tutto, tranne che prevedibile o dominabile da una specie di tassinomia. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1497] «Commercio bilingue, la poesia necessita dello scambio / soprattutto se inutile / della spontaneità di pochi, di quell'idea di passaggio / di avvallamenti e del silenzio che gli succede / ha bisogno di discendenze particolarmente radicali / del lampo o di un assurdo ancor più grande / per diventare vicino // La poesia è la conversazione umana / la parola che recuperiamo / nell'abbandonarla».

[1498] M.L. Nunes, *art.cit.*: «Pela sua radical economia de meios, uma pobreza que é ao mesmo tempo uma concisão total.»

[1499] *Ibidem*: "o haiku é também uma forma de hospitalidade. Como o amor. Além disso, há uma retracção do eu, da dimensão emocional, da memória. É a celebração do mundo e desse encontro interminável, mas que se traduz em coisas muito simples, em pausas, em passos, em silêncios."

[1500] «Ora resta soltanto / che diventi / la poesia».

> sobre escombros, não são verdadeiramente reais, não são autenticamente, genuinamente magníficos.[1501]

Qualche ora prima di ricevere, nella sala del trono di Palazzo Altieri a Roma, il "Premio Letterario Res Magnae 2015" - riconoscimento di questa associazione per la promozione dell'innovazione e della cultura per il suo libro *La mistica dell'istante, Tempo e Promessa*, pubblicato quello stesso anno in Italia (Vita e Pensiero) - il 19 novembre scorso[1502], il poeta portoghese José Tolentino Mendonça ci concedeva l'intervista inedita che presentiamo in appendice, in cui parla di Paolo, di Pier Paolo e di sé. Interrogato sulla frase scelta come titolo di questa tesi (divisa tra i due versi finali della seconda strofa di "O esterco do mundo", in *A estrada branca*, 2005), il poeta svela il secondo dei riferimenti paolini contenuti nel componimento: «mi ricorda molto il poema paolino che è il 1 Cor 13, dove Paolo fa un riferimento segreto ai cortei dei gruppi misterici, che usavano strumenti musicali». Ricordiamo il passaggio:

> Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi amore, sarei un rame risonante o uno squillante cembalo. Se avessi il dono di profezia e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza e avessi tutta la fede in modo da spostare i monti, ma non avessi amore, non sarei nulla. Se distribuissi tutti i miei beni per nutrire i poveri, se dessi il mio corpo a essere arso, e non avessi amore, non mi gioverebbe a niente.
> L'amore è paziente, è benevolo; l'amore non invidia; l'amore non si vanta, non si gonfia, non si comporta in modo sconveniente, non cerca il proprio interesse, non s'inasprisce, non addebita il male, non gode dell'ingiustizia, ma gioisce con la verità; soffre ogni cosa, crede ogni cosa, spera ogni cosa, sopporta ogni cosa.
> L'amore non verrà mai meno. Le profezie verranno abolite; le lingue cesseranno; e la conoscenza verrà abolita; poiché noi conosciamo in parte, e in parte profetizziamo; ma quando la perfezione sarà venuta, quello che è solo in parte, sarà abolito. Quando ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino; ma quando sono diventato uomo, ho smesso le cose da bambino. Poiché ora vediamo come in uno specchio, in modo oscuro; ma allora vedremo faccia a faccia; ora conosco in parte; ma allora conoscerò pienamente, come anche sono stato perfettamente conosciuto.
> Ora dunque queste tre cose durano: fede, speranza, amore; ma la più grande di esse è l'amore. (1 Cor 13, 1-13)[1503]

[1501] «Quel verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", mi ricorda molto il poema paolino che è il 1 Cor 13, dove Paolo fa un riferimento segreto ai cortei dei gruppi misterici, che usavano strumenti musicali, dicendo che se non ci sarà l'amore, tutto quello suona come il vento. In fondo, dire questo: che i nostri magnifici cortei, se non capiscono che succedono sempre sulle macerie, non sono veramente reali, non sono autenticamente, genuinamente magnifici.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1502] Cf. F. de Almeida Dias, «Tolentino Mendonça: l'Italia riconosce di nuovo il poeta lusitano – e "pasoliniano"» in Ytali, 27.10.2015, http://ytali.com/2015/10/27/tolentino-mendonca-litalia-riconosce-di-nuovo-il-poeta-lusitano-e-pasoliniano/ (ultima visualizzazione 10.11.2015).

[1503] In tale vedere «come in uno specchio, in modo oscuro», non possiamo non pensare subito a quanto sviluppato nel precedente sottoparagrafo: in quella "A voz solitária do homem" (*Baldios*, 1999) il preciso riferimento alle «ore in cui vigiliamo l'oscurità», riconosciute soltanto dai «vestigi, indici, polvere», che costituiscono le parole: «Há palavras que escrevemos mais depressa / o terror dessas palavras derruba / o passado dos homens / são tão pouco: vestígios, índices, poeira / mas nada lhe é desconhecido / as horas em que vigiamos o escuro / os sítios nenhuns das imagens / a ligeira mudança que resgataria / o abandono».

Conosciuto come "Inno alla Carità", il poema si trova all'interno della Prima lettera ai Corinzi, alla cui comunità cristiana Paolo si rivolge per affrontare alcune questioni dottrinali, tra le quali il valore relativo di ognuna delle tre virtù teologali. È la carità la vincitrice – carità che, abbiamo visto[1504] con l'aiuto di Alain Badiou, è l'ἀγάπη, «generalmente tradotto con "carità", ma che sarebbe meglio tradurre con "amore"» [1505]. Questione che, abbiamo visto, ossessiona anche Pasolini – ad esempio, nel componimento "L'enigma di Pio XII" in *Trasumanar e organizzar*, dove la parola è ripetuta ventisette volte nel testo in italiano e altre tre in greco[1506], o nel testo del marzo del 1974, pubblicato tra gli *Scritti corsari*, dal titolo "Vuoto di carità, vuoto di cultura: un linguaggio senza origini".

È proprio relativamente al primo versetto di questo inno che Tolentino esplicita il «riferimento segreto ai cortei dei gruppi misterici». Paolo di Tarso descrive la Carità / Amore come un atteggiamento interiore, in confronto ad altre esteriorizzazioni quali parlare «le lingue degli uomini e degli angeli» o partecipare ai «cortei dei gruppi misterici» muniti da «un rame risonante o uno squillante cembalo». Senza questo chiarimento dell'autore, non saremo in grado di identificare con precisione questo primo riferimento paolino, dato che la Bibbia, nelle sue varie partizioni, abbonda di descrizioni di «magnifici cortei».

Viceversa un secondo riferimento paolino è esplicitato nella poesia: «San Paolo lo spiega nella Prima Lettera ai Corinzi, / "fino ad oggi siamo lo sterco del mondo"». Molto prima dell'inno alla Carità / Amore – che si trova nella quinta parte dell'Epistola, tra le disposizioni cristiane (1 Cor 7,1 – 14,40), il passaggio in questione si trova nella terza parte, tra le riflessioni dell'apostolo sulle divisioni nella chiesa di Corinto - (1 Cor 1,10 – 4,21). Dopo aver perorato la vera sapienza – i "sapienti del mondo" si erano rivelati stolti, non avevano raggiunto Cristo, che invece costituisce la sola sapienza di Dio – e dunque dopo aver valorizzato l'uomo spirituale rispetto a quello fisico, Paolo esorta che nessuno giudichi; infatti Paolo stesso, insieme al cristiano Apollo, erano «diventati spettacolo al mondo», per cui avevano una situazione di inferiorità rispetto agli abitanti stessi di Corinto, che erano «forti», «onorati», che non soffrivano «la fame, la sete, la nudità», non venivano «schiaffeggiati», «perseguitati» né « calunniati»; non si affaticavano «vagando di luogo in luogo»; al contrario dei Corinti, gli apostoli erano «diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti»:

[1504] Cf. sottoparagrafo V.II.IV «Pier Paolo e Paolo su un "vaso d'argilla"».
[1505] «La fedeltà alla dichiarazione è cruciale, perché la verità è un processo e non un'illuminazione. Per pensarla sono necessari tre concetti: quello che nomina il soggetto nel punto della dichiarazione (πίστις, che viene generalmente tradotto con "fede", ma che sarebbe meglio tradurre con "convinzione"); quello che nomina il soggetto nel punto di rivolgersi militante della sua convinzione (ἀγάπη, che viene generalmente tradotto con "carità", ma che sarebbe meglio tradurre con "amore); quello che nomina il soggetto nella forza di spostamento che gli conferisce la supposizione del carattere compiuto del processo di verità (ἐλπίς, che viene generalmente tradotto con "speranza", ma che si tradurrà meglio con "certezza").» in A. Badiou, *op. cit.*, p.27.
[1506] Cf. sottoparagrafo IV.IV.II «*Trasumanar e organizzar*».

> Ritengo infatti che Dio abbia messo noi, gli apostoli, all'ultimo posto, come condannati a morte, poiché siamo diventati spettacolo al mondo, agli angeli e agli uomini. Noi stolti a causa di Cristo, voi sapienti in Cristo; noi deboli, voi forti; voi onorati, noi disprezzati. Fino a questo momento soffriamo la fame, la sete, la nudità, veniamo schiaffeggiati, andiamo vagando di luogo in luogo, ci affatichiamo lavorando con le nostre mani. Insultati, benediciamo; perseguitati, sopportiamo; calunniati, confortiamo; siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino ad oggi. (1 Cor 4, 9-13)

Ecco, dunque, la «spazzatura», lo «sterco del mondo» che conclude e dà il nome al componimento tolentiniano, convocando San Paolo e collocandolo nell'intimità del «comodino» dalla scrittrice americana Flannery O'Connor (1925-1964). Dell'autrice di *The Violent Bear It Away* (*Il cielo è dei violenti,* 1960) - è anche la citazione di apertura del volume *A estrada branca* - «il mio male viene da più lontano». L'ammirazione di Tolentino per questa fervente cattolica nel Sud protestante degli Stati Uniti viene più volte dichiarata, come nell'intervista ad Anabela Mota Ribeiro in cui l'accosta a Pier Paolo Pasolini – e a San Paolo:

> Gosto muito da Flannery O'Connor, que é para mim, ao lado do Pasolini, uma mestre espiritual. Ela mostra um mundo que se diria monstruoso. De assassinos em série. De gente capaz de tudo. «Esse mundo somos nós.» Até que acontece o encontro com a graça. É esse encontro que transforma a nossa vida. Penso que não se pode dividir [a humanidade] entre homens bons e homens maus. (...) Há a experiência do mal, que é comum a todos, que nos atravessa, corrói, domina em tantos momentos.
> (...)
> Mas esse encontro com o mal que nos habita é absolutamente necessário para tomarmos consciência de nós. Senão somos uma ilusão. Lidamos connosco próprios numa idealização tal que nunca aterramos verdadeiramente na realidade. A Flannery O'Connor tem um livro de ensaios sobre literatura chamado *No Território do Diabo*. Digamos que a nossa vida é também no território do diabo. No território da tentação, da luta, do combate interior. O grito existencialista de S. Paulo... «Quem me livrará deste corpo de morte, que não faço o bem que quero e faço o mal que não quero?» Todos sentimos esta forma paradoxal em que a nossa existência se desenvolve.[1507]

Tolentino firmerà un saggio pubblicato sul sito del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura in cui parla lungamente della scrittrice americana, della sua opera intrinsecamente cattolica – un cattolicesimo che altrove qualificherà come «libero, senza molta polvere sul tappeto (…) un

[1507] «Mi piace molto Flannery O'Connor che è per me, accanto a Pasolini, una maestra spirituale. Lei mostra un mondo che si direbbe mostruoso. Di serial killer. Di gente capace di tutto. «Quel mondo siamo noi.» Finché non succede l'incontro con la grazia. È tale incontro che trasforma la nostra vita. Penso che non si può dividere (l'umanità) tra uomini buoni e uomini cattivi (...) Esiste l'esperienza del male, che è comune a tutti, che ci attraversa, corrode, domina in tanti momenti. (...) Ma tale incontro con il male che ci abita è assolutamente necessario per prendere coscienza di noi. Altrimenti siamo un'illusione. Stiamo con noi stessi in un'idealizzazione tale che non atterriamo mai veramente nella realtà. Flannery O'Connor ha un libro di saggi sulla letteratura dal titolo *Nel territorio del diavolo*. Nel territorio della tentazione, della lotta, del combattimento interiore. L'urlo esistenzialista di San Paolo... «Chi mi libererà di questo corpo di morte, che non faccio il bene che voglio e faccio il male che non voglio?» Tutti sentiamo questa forma paradossale in cui la nostra esistenza si sviluppa». A. Mota Ribeiro, *art. cit*.

discorso di ribellione» che può arrivare ad «essere perfino di controcultura»[1508] - e dell'impurità che Flannery stessa attribuiva alla narrativa: «la narrativa è la più impura, la più modesta e la più umana delle arti»[1509].

L'altra presenza femminile convocata per prendere parte a questo paolino «magnifico corteo sulle macerie» sarà Simone Weil (1909-1943), la filosofa, mistica e scrittrice francese, che ha scelto di sperimentare la condizione operaia e impegnarsi come attivista partigiana per una propria vocazione cristiana, lontana dalle forme istituzionali della religione, di presenziare fra gli esclusi. A lei ha dedicato Tolentino, nel terzo nucleo di *Baldios* (1999), il componimento "Pequenas Paixões", che, in comune con "O esterco do mundo", oltre alla sua figura, registra il vocabolo «macerie». Il «fascino indeciso» della Weil è qui dovuto all'essere una donna sola «davanti a richieste / agitazioni e macerie», ma anche una donna svincolata «da motivazioni» davanti all'ambivalenza della scelta, «capace di proteggere / tanto l'ordine come la ribellione»:

> Mantinha um fascínio indeciso
> uma impressão capaz de proteger

[1508]«Gosto do catolicismo de Bruce Springsteen. Como gosto do de Kerouac, de Dorothy Day, da Flannery O'Connor. Estimo muito o catolicismo deles, solto, sem muito pó no tapete. Muitas vezes, associa-se o discurso católico à rendição, quando é o contrário, um discurso de insubmissão. E neles percebemos como pode até ser de contracultura.»: Mi piace il cattolicesimo di Bruce Springsteen. Come mi piace quello di Kerouac, di Dorothy Day, di Flannery O'Connor. Stimo molto il loro cattolicesimo, libero, senza molta polvere sul tappeto. Molte volte si associa il discorso cattolico alla resa, quando è l'esatto contrario, un discorso di ribellione. E in loro capiamo come può essere perfino di controcultura. M.L. Nunes, *art.cit.*

[1509] «Podem, de facto, coexistir modos diferentes de ler as suas narrativas originalíssimas, ocres, desdenhosamente esplêndidas. O tempo tem tornado evidente que elas pertencem à antologia das grandes narrativas do Ocidente. Contudo ela as escreveu de um modo apenas, e de nenhum outro: tudo o que escreveu foi por ser católica; o motor da sua perceção foi a Fé somente; e todos os seus motivos remetem para o núcleo vital dos mistérios cristãos. (...) Para falar do Mistério da Graça ela sabe que é preciso percorrer «o território do Diabo», e fazê-lo sem abstrações, conformando-se à doutrina tradicional do livre-arbítrio: a liberdade humana pode, de muitas maneiras, decretar o fechamento à Graça, ser uma subtilíssima e inexpugnável muralha ao seu trânsito. Mas, defende numa das suas cartas, «a Graça, segundo o pensamento católico, pode usar, e efetivamente usa, como seu meio aquilo que é imperfeito, aquilo que é puramente humano, e até o falso. Afastar-se da Graça é uma questão de decisão, um ato da vontade, um gesto que envolve sempre a alma na sua inteireza. Segundo o modo de pensar protestante a Graça e a natureza não têm muito a compartilhar. [Os meus personagens], por causa da sua hipocrisia, da sua humanidade e da sua banalidade, jamais poderiam ser um meio para a Graça. Precisamente por que vejo as coisas de outra maneira sou uma escritora católica». A Graça é o acontecimento perante o qual o homem entende o seu destino, o seu verdadeiro destino.»: Possono, in effetti, coesistere modi diversi di leggere le sue narrative originalissime, ocra, disdegnosamente splendide. Il tempo ha reso evidente che loro appartengono all'antologia delle grandi narrative dell'Occidente. Comunque, lei le ha scritte in un modo soltanto e in nessun'altro modo: tutto ciò che ha scritto lo ha fatto essendo cattolica; il motore della sua percezione è stata soltanto la Fede; e tutti i suoi motivi rinviano al nucleo vitale dei misteri cristiani. (...) Per parlare del Ministero della Grazia lei sa che bisogna percorrere «il territorio del Diavolo», e farlo senza astrazioni, conformandosi alla dottrina tradizionale del libero arbitrio: la libertà umana può, in molti modi, decretare la chiusura della Grazia, essere un sottilissimo ed inespugnabile muraglione al suo transito. Ma difende in una delle sue lettere, «la Grazia, secondo il pensiero cattolico, può usare, ed effettivamente usa, come suo mezzo, quello che è imperfetto, quello che è puramente umano, perfino il falso. Allontanarsi della Grazia è una decisione, un atto di volontà, un gesto che coinvolge sempre l'anima nella sua interezza. Secondo il modo di pensare protestante, la Grazia e la natura non hanno molto da condividere. (I miei personaggi) a causa della loro ipocrisia, della sua umanità e della sua banalità, giammai potrebbero essere un mezzo per la Grazia. Precisamente perché vedo le cose in un altro modo, sono una scrittrice cattolica». La Grazia è l'avvenimento davanti al quale l'uomo capisce il suo destino, il suo vero destino. J.T. Mendonça, "Literatura: Descobrir Flannery O'Connor" in http://www.snpcultura.org/arquivo_impressao_digital_flannery.html (ultima visualizzazione 20.02.2015).

tanto a ordem como a rebeldia
sozinha perante pedidos
agitações e escombros
desligada há muito de motivos[1510]

L'attenzione del poeta portoghese si rivolgerà di nuovo alla mistica francese nella comunicazione che le dedica al convegno *Simone Weil - Marginalidade e alternativa*, organizzato da Maria Luísa Ribeiro Ferreira nel 2010, presso il Centro di Filosofia dell'Università di Lisbona. Qui Tolentino sottolineerà la coraggiosa scelta di Weil, nell'estate del 1941, di accantonare «la filosofia, la poesia, la scrittura e la parola» per «contattare direttamente con la terra, collaborando nel lavoro di produzione di alimenti», dove poi s'incontrerà «con il "Padre Nostro", forse tramite una strana strada»[1511]. Inizialmente anarchica e marxista, attivista politica e sociale, Weil si accosta, dopo l'esperienza cristiana, alla figura dei santi, fa parte di quella galleria di "fuggiaschi", di cui fanno parte Paolo e Pier Paolo, e che sappiamo irresistibili per Tolentino in tale esistenza paolina – "caduta dal cavallo" senza "averlo dimenticato"[1512]. Ricordata spesso in pubbliche dichiarazioni dall'autore di *Baldios* e *A estrada Branca*[1513], sarà ancora una volta Tolentino il responsabile della divulgazione

[1510] «Manteneva un fascino indeciso / un'impressione capace di proteggere / tanto l'ordine come la ribellione / sola davanti a richieste / agitazioni e macerie / da molto svincolata da motivazioni».

[1511] «Ao longo do ano de 1941, ela declara a necessidade de voltar a uma atividade dos verãos da sua adolescência: contactar diretamente com a terra, colaborando no trabalho de produção dos alimentos. Não é um projeto fácil de explicar este de se tornar uma rapariga do campo, quando os amigos mais próximos fazem coro para que ela se concentre nos seus domínios de saber: a filosofia, a poesia, a escrita e a palavra. (...) É então por sugestão do Padre Perrin que ela contacta Gustave Thibon, que tanta importância viria a ter na difusão do pensamento da jovem filósofa. Thibon era, já naquela altura, um filósofo camponês que chegava às academias, mas a partir de um improvável baluarte: uma quinta agrícola em saint-Marcel-d'Ardèche. Simone aportará ali nos começos de agosto de 1941 onde passa dois meses. (...) Mas Gustave Thibon conta que num desses primeiros dias, quando não sabia bem o que pensar daquela rapariga, viu Simone, pendurada no tronco de uma árvore, a contemplar em silêncio o vale: «eu vi - há de testemunhar mais tarde - o seu olhar emergir pouco a pouco da visão; a intensidade e a pureza deste olhar eram tais que sentia que ela contemplava abismos interiores ao mesmo tempo que o esplêndido horizonte se abria a seus pés. A beleza da sua alma correspondia a terna majestade da paisagem». Foi o selar de uma grande amizade. Nessa estação Simone encontra-se com o Pai-Nosso, talvez por um inusitado caminho.»: Nel corso dell'anno del 1941, lei dichiara la necessità di ritornare ad un'attività delle estati della sua adolescenza: contattare direttamente con la terra, collaborando nel lavoro di produzione di alimenti. Non è un progetto facile da spiegare, questo di diventare una ragazza di campagna, quando i più vicini tra gli amici fanno coro perché lei si concentri nei suoi ambiti del sapere: la filosofia, la poesia, la scrittura e la parola. (...) È allora che grazie al suggerimento di Padre Perrin lei contatta Gustave Thibon, che tanta importanza avrebbe avuto nella diffusione del pensiero della giovane filosofa. Thibon era, già all'epoca, un filosofo contadino che arrivava alle accademie, ma da un improbabile baluardo: un maniero agricolo a saint-Marcel-d'Ardèche. Dove Simone arriverà agli inizi di agosto del 1941 e dove passa due mesi. (...) Ma Gustave Thibon racconta che in uno dei primi giorni, quando non sapeva esattamente cosa pensare di quella ragazza, ha visto Simone, sospesa sul tronco di un albero, contemplando in silenzio la valle: «io ho visto - testimonierà più tardi - il suo sguardo emergere a poco a poco dalla visione; l'intensità e la purezza di questo sguardo erano tali che sentivo che lei contemplava gli abissi interiori allo stesso tempo in cui lo splendido orizzonte si apriva ai suoi piedi. La bellezza della sua anima corrispondeva alla tenera maestà del paesaggio». È stata la nascita di una grande amicizia. In quella stagione Simone si incontra con il "Padre Nostro", forse tramite una strana strada. *in* J.T. Mendonça, *Simone Weil - Marginalidade e alternativa* cit.

[1512] «Ser paulino é ter caído do cavalo e não ter esquecido isso.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

[1513] «"A atenção é a oração. A oração é a atenção", dizia a Simone Weil. A atenção é que nos faz estar naquilo que fazemos, em cada gesto, é que nos faz habitar o presente.»: "L'attenzione è la preghiera. La preghiera è l'attenzione", diceva Simone Weil. L'attenzione è ciò che ci fa essere in quello che facciamo, in ogni gesto, è quello che ci permette di abitare il presente. Cf. A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

in Portogallo dell'opera di Simone Weil - in quanto coordinatore editoriale della collana "Teofanias"[1514], nell'ambito della saggistica religiosa della casa editrice Assírio & Alvim; iniziando la collana, proprio nell'anno del 2005, con la traduzione di Manuel Maria Barreiros *L'attesa di Dio* (*Espera de Deus*[1515]), opera del 1941-42 che esprime una personalità «permanentemente attenta alle grande problematizzazioni della vita», nelle parole di José M. Pacheco Gonçalves[1516].

Presentati i partecipanti, possiamo dunque assistere ora a questo «magnifico corteo sulle macerie»:

> Tenho amigos que rezam a Simone Weil
> Há muitos anos reparo em Flannery O'Connor
>
> Rezar deve ser como essas coisas
> que dizemos a alguém que dorme
> temos e não temos esperança alguma
> só a beleza pode descer para salvar-nos
> quando as barreiras levantadas
> permitirem
> às imagens, aos ruídos, aos espúrios sedimentos
> integrar o magnífico
> cortejo sobre os escombros
>
> Os orantes são mendigos da última hora
> remexem profundamente através do vazio
> até que neles
> o vazio deflagre
>
> São Paulo explica-o na Primeira Carta aos Coríntios,
> «até agora somos o esterco do mundo»,
> citação que Flannery trazia à cabeceira[1517]

I due versi che costituiscono la prima strofa – e che strategicamente si staccano dalle strofe centrali e riflessive del componimento e si ricollegano invece alla strofa conclusiva – offrono tre informazioni importanti: «Ho amici devoti di Simone Weil / Da molti anni mi soffermo su Flannery O'Connor». Il primo e più evidente tra questi contenuti è la citazione colta, atteggiamento che abbiamo visto ripetersi costantemente lungo l'intero operare di José Tolentino Mendonça – e non ci

[1514] Titoli pubblicati: *Espera de Deus* de Simone Weil (2005); *Adquirir a sua alma na paciência* de Soren Kierkegaard (2007); *Ética* de Dietrich Bonhoeffer (2007*); O Livro de horas* de Rainer Maria Rilke (2009); *Córdula ou o momento decisivo* de Hans UrsvonBalthasar (2009); *Os Melhores contos do Padre Brown* de G.K. Chesterton (2010) e *Credo* de São Tomás de Aquino (2010).

[1515] Weil, Simone, *Attente de Dieu*, Parigi, La Colombe, 1950.

[1516] "Introdução" in Weil, Simone, Espera de Deus, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005 (2ª ed. 2009).

[1517] "Ho amici devoti di Simone Weil / Da molti anni mi soffermo su Flannery O'Connor // Pregare deve essere come quelle cose / che diciamo a qualcuno che dorme / abbiamo e non abbiamo alcuna speranza / solo la bellezza può scendere a salvarci / quando le barriere innalzate / permetteranno / alle immagini, ai rumori, agli spuri sedimenti / di integrare il magnifico / corteo sulle macerie // Chi prega è un mendicante dell'ultima ora / fruga profondamente attraverso il vuoto / finché in lui / il vuoto deflagra // San Paolo lo spiega nella Prima Lettera ai Corinzi, / «fino ad oggi siamo lo sterco del mondo», / citazione che Flannery teneva sul comodino". J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 81.

riferiamo esclusivamente a quello poetico, in quanto anche la saggistica o la semplice testimonianza pubblica implicano quasi sempre per il poeta questa convocazione delle "vecchie conoscenze". È lui stesso a parlarne lungamente, considerandosi un «lettore del mondo» e sottolineando che l'incontro che le citazioni evocano «dal punto di vista ontologico, ha riverberi, conserva delle possibilità di raggiungere campi magnetici, che arrivano perfino molto oltre la nostra coscienza»:

> Para mim o pensamento e o ato de pensar são uma forma de conversa. E de conversa não apenas com aqueles que tenho diante de mim, mas com os que me precederam; não apenas com os que eu tenho diante dos olhos, mas com aqueles dos quais estou separado, com os que nunca conheci. E, no fundo, uma conversa é sempre uma espécie de convocação para um "appuntamento", para um encontro, que em grande medida vai permanecer secreto[1518] e inexplicável. Porque não é apenas da ordem do utilitário, não apenas nos encontramos para resolver isto ou para decidir aquilo. Encontramo-nos. E o encontro, do ponto de vista ontológico, tem reverberações, guarda possibilidades de atingir campos magnéticos, que vão muito para lá, até, do nosso consciente.
> Se alguma coisa posso dizer de mim é que sou um leitor do mundo. Sinto-me um leitor. E um leitor no sentido tradicional, no sentido daquele que abre um livro e se debruça sobre ele. Sinto-me leitor, citador, devedor, de tantas imagens que vi. É impossível que elas não tenham deixado um vestígio no meu modo de olhar. E, ao mesmo tempo, procuro uma leitura que vai para lá daquilo que os múltiplos e habituais alfabetos nos permitem - no fundo, é a leitura do mundo, a leitura do real no seu enigma também. Sinto-me devedor das coisas que toquei, das coisas que cheirei, de tudo aquilo que saboreei; sinto que, de facto, isso deixou em mim também uma espécie de património que depois utilizo de modo consciente e inconsciente - porque isso também é importante: o modo inconsciente; também o utilizo para o encontro.
> As citações não são uma forma de exibição, não são uma máscara ou armadura. São muitas vezes uma forma de me encontrar mais despojado, mais desarmado, porque o contributo dos outros me é fundamental. Eu sou uma obra dos outros, e quando reconheço isso - e através da citação esse reconhecimento acontece - sou mais eu, sou mais autêntico e no fundo fico mais disponível para a aventura que é o olhar, a palavra, o silêncio.[1519]

[1518] Tolentino si riferisce all'espressione coniata da Walter Benjamin e riproposta da Giorgio Agamben nel suo *Il tempo che resta, un commento alla Lettera ai Romani,* sulle citazioni come "appuntamenti segreti".

[1519] «Per me il pensiero e l'atto di pensare sono una forma di conversazione. Una conversazione non soltanto con quelli che ho davanti a me, ma anche con quelli che mi hanno preceduto; non soltanto con quelli che ho davanti agli occhi, ma anche con quelli dei quali sono separato, quelli che non ho mai conosciuto. E, in fondo, una conversazione è sempre una sorta di convocazione per un "appuntamento", per un incontro che, in gran misura, rimarrà "segreto" e inspiegabile. Perché non ha soltanto una dimensione utilitaria, non c'incontriamo soltanto per risolvere questo o decidere quello. Ci incontriamo. E l'incontro, dal punto di vista ontologico, ha riverberi, conserva delle possibilità di raggiungere campi magnetici, che arrivano perfino molto oltre la nostra coscienza. Se qualcosa posso dire di me stesso è che sono un lettore del mondo. Mi sento un lettore. E un lettore in senso tradizionale, nel senso di quello che apre un libro e si piega su di esso. Mi sento lettore, "citatore", debitore, di tante immagini che ho visto. È impossibile che esse non abbiano lasciato una traccia nel mio modo di osservare. E, allo stesso tempo, cerco una lettura che arrivi oltre a quello e che i molteplici e usuali alfabeti ci permettono – in fondo, è la lettura del mondo, la lettura del reale anche nel suo enigma. Mi sento debitore delle cose che ho toccato, delle cose che ho odorato, di tutto ciò che ho gustato; sento che, in effetti, ciò mi ha lasciato anche una specie di patrimonio che poi adopero in modo cosciente ed incosciente; lo adopero anche per l'incontro. Le citazioni non sono una forma di esibizione, non sono una maschera o un'armatura. Sono molte volte un modo di ritrovare me stesso più spogliato, più disarmato, perché la contribuzione degli altri mi è fondamentale. Io sono un'opera degli altri, e quando lo riconosco – e attraverso la citazione accade questa riconoscenza – sono più me stesso, sono più autentico e in fondo divento più disponibile per l'avventura che è il guardare, la parola, il silenzio.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

Il secondo aspetto contenuto in quel «Ho amici devoti di Simone Weil / Da molti anni mi soffermo su Flannery O'Connor» è l'accostamento tra cultura e religione, il che si stabilisce molto naturalmente in quanto sono entrambe materie dello spirito, ma che, nella vita e nell'operato di Tolentino, hanno una valenza particolare. Ricordiamo il suo articolo sulla rivista *Communio* «Quando o Novo Testamento cita os poetas»[1520], ma ricordiamo soprattutto il suo impegno come direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura[1521] e poi come consulente del Pontificio Consiglio della Cultura, promuovendo e partecipando a numerose iniziative di carattere culturale e spirituale di grande risonanza, all'interno di una strategia che partiva dal centro della Chiesa, concretamente della volontà di Benedetto XVI di «ristabilire l'amicizia con gli artisti» (l'incontro del 21 novembre 2009 nella Cappella Sistina)[1522]:

> É uma realidade congénita, a ligação da fé e da cultura. E a cultura no Ocidente nasceu muito do impulso e da energia criativa da própria fé. Nos últimos séculos ou a Igreja se divorciou ou a cultura se autonomizou. Há um distanciamento e um silêncio. O trabalho de um artista é sempre um trabalho espiritual porque remete para a procura da verdade. A arte e a fé são matérias comuns, remetem para a procura, a interrogação e para a abertura radical ao outro. O próprio sentido de transcendência, mesmo que não explicitado, está sempre presente no trabalho do artista. Essa espécie de estaleiro da transcendência, de grande atelier da transcendência, é uma coisa que faz existir uma proximidade muito grande entre a fé e a arte.[1523]

La terza e ultima informazione contenuta in quei due versi che costituiscono la prima strofa è lo stabilimento di un doppio soggetto: gli «amici» e l'io poetico. Non ci dilungheremo ora sulla scelta assonante, parallela e intrigante dei verbi «rezam» / «reparo», che si perde nella traduzione italiana, né su quanto la tematica dell'amicizia sia importante per Tolentino e come sia presenza costante nella sua opera – tanto da dedicarle vari componimenti poetici[1524] e addirittura un saggio di carattere

[1520] Cf. J.T. Mendonça, *Quando o Novo Testamento cita os poetas* cit., pp. 391-397.
[1521] Il Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (SNPC) è una delle dieci segreterie nazionali della Conferência Episcopal Portuguesa, la riunione di tutti i vescovi nazionali, che attua attraverso Commissioni Episcopali nei diversi settori specifici dell'attività pastorale; quella di cui dipende la SNPC è la Comissão Episcopal da Cultura, Bens Culturais e Comunicações Sociais.
[1522] Cf. sottoparagrafo V.I.III «L'arte comunica Cristo».
[1523] «È una realtà congeniale, il legame tra la fede e la cultura. E la cultura dell'Occidente è nata dall'impulso e dall'energia creativa della propria fede. Negli ultimi secoli o la Chiesa ha divorziato o la Cultura è diventata autonoma. C'è una distanza ed un silenzio. Il lavoro di un artista è sempre un lavoro spirituale perché va verso la ricerca della verità. L'arte e la fede sono materie comuni, vanno verso la ricerca, la domanda e l'apertura radicale all'altro. Lo stesso senso di trascendenza, anche se non esplicitato, è sempre presente nel lavoro dell'artista. Una sorta di cantiere della trascendenza, un qualcosa che avvicina molto fede e arte» in C. Carvalho, *art.cit.*
[1524] Solo per citarne un esempio in *De igual para igual* (2001) la poesia "Os amigos": «Esses estranhos que nós amamos / e nos amam / olhamos para eles e são sempre / adolescentes, assustados e sós / sem nenhum sentido prático / sem grande noção da ameaça ou da renúncia / que sobre a luz incide / descuidados e intensos no seu exagero / de temporalidade pura // Um dia acordamos tristes da sua tristeza / pois o fortuito significado dos campos / explica por outras palavras / aquilo que tornava os olhos incomparáveis // Mas a impressão maior é a da alegria / de uma maneira que nem se consegue / e por isso ténue, misteriosa: / talvez seja assim todo o amor».

teologico, tradotto e pubblicato in Italia[1525] – appare invece opportuno ricollegare quel doppio soggetto con il verbo centrale del componimento, quello che costituisce non solo la chiave di lettura di "O esterco do mundo", ma che anche si potrebbe definire come sintesi del pensiero paolino di José Tolentino Mendonça: «integrar».

La ricchezza dei versi in cui si integra sono una degna cornice del valore semantico del verbo: «le barriere innalzate / permetteranno / alle immagini, ai rumori, agli spuri sedimenti / di integrare il magnifico / corteo sulle macerie». In questo "integrare", l'"abbracciare" che abbiamo visto in "O poema" (*A estrada branca,* 2005)[1526] - «La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia.» [1527] - un abbraccio pasoliniano[1528], paolino[1529] che è ancora quell'abbraccio visto in "Quando Deus vacila em mim"[1530] – «Dio abbraccia il mio vuoto profondamente grato», così come «abbraccia l'immondizia di tutti i suoi figli / e continuamente li dichiara benedetti». «Integrare» / «abbracciare» significano anche «accogliere», un verbo immediatamente cristiano, che si riferisce molte volte all'attività pastorale di Tolentino, ma che la trascende, per identificarsi con quel dialogo con il mondo di cui si parlava prima. Ecco le parole del critico Pedro Mexia in occasione della pubblicazione di *O Hipopótamo de Deus:*

> José Tolentino Mendonça defende que as três tarefas decisivas para um padre, hoje, são a transmissão do Evangelho, o acolhimento pastoral e o diálogo com o mundo. Os padres católicos nunca abandonaram por completo as duas primeiras funções, mesmo quando as

[1525] Nel settembre del 2012 è pubblicato *Nenhum caminho será longo, para uma teologia da amizade*, arrivando, in un anno, alla sesta edizione. In Italia, col titolo *Nessun cammino sarà lungo: per una teologia dell'amicizia*, uscirà a Milano (Figlie di San Paolo) l'anno immediato.

[1526] Cf. sottoparagrafo V.IV.I «La voce poetica tolentiniana».

[1527] «O poema é um exercício de dissidência, uma profissão de incredulidade na omnipotência do visível do estável, do apreendido. O poema é uma forma de apostasia. Não há poema verdadeiro que não torne o sujeito um foragido. O poema obriga a pernoitar na solidão dos bosques, em campos nevados, por orlas intactas. Que outra verdade existe no mundo para lá daquela que não pertence a este mundo? O poema não busca o inexprimível: não há piedoso que, na agitação da sua piedade, não o procure. O poema devolve o inexprimível. O poema não alcança aquela pureza que fascina o mundo. O poema abraça precisamente aquela impureza que o mundo repudia.»: La poesia è un esercizio di dissidenza, una professione di incredulità nell'onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso. La poesia è una forma di apostasia. Non c'è vera poesia che non trasformi il soggetto in un fuoriuscito. La poesia ci obbliga a pernottare nella solitudine dei boschi, in campi innevati, lungo margini intatti. Quale altra verità esiste nel mondo, oltre a quella che in questo mondo non appartiene? La poesia non cerca l'inesprimibile: non esiste uomo pio che, nell'affanno della sua pietà, non lo ricerchi. La poesia restituisce l'inesprimibile. La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia. J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 95.

[1528] L'espressione che Pasolini ha usato per definire l'attualità del suo San Paolo: «San Paolo è qui, oggi, tra noi e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e *teneramente abbraccia.*» (mio corsivo) in P.P. Pasolini, *San Paolo* cit., p.5. Cf. anche il paragrafo IV.II «La sceneggiatura pasoliniana su San Paolo».

[1529] Tolentino riferendosi a San Paolo, che testimonia «un ardente paradosso, dove folle e fragile sono, in effetti, segni di una inedita realtà che rilancia la rivelazione di Dio in nuovi termini. In tale senso, solo il discorso religioso che impara ad accogliere il paradosso della fragilità di Dio, *impara ad abbracciare* fino alla fine la fragilità umana.» (mio corsivo): «Paulo está também a testemunhar um ardente paradoxo, onde o louco e o frágil são, de facto, signos de uma inédita realidade que relança a revelação de Deus em novos moldes. Nesse sentido, só o discurso religioso que aprende a acolher o paradoxo da fragilidade de Deus aprende a abraçar até ao fim a fragilidade humana.» in J.T. Mendonça, *A fragilidade de Deus* cit.

[1530] Cf. sottoparagrafo V.III.II «Poesie pasoliniane di Tolentino».

> cumprem com algum desleixo; em contrapartida, a abertura ao mundo, mau grado o já longínquo Vaticano II, nunca foi uma prioridade.[1531]

Vedremo anche lo stesso verbo «accogliere» usato per parlare esclusivamente della poetica tolentiniana da due voci autorevolinella postfazione della prima edizione di *A noite abre meus olhos* l'accademica Silvina Rodrigues Lopes sottolinea il suo «salvaguardare lo sconosciuto in parole, amplificare la possibilità di ascolto dell'emozione che sfugge, che non incolla a nessun concetto, ma si fa intravedere e intra-sentire nella molteplicità delle forze che la poesia scatena-*accoglie*»[1532] (mio corsivo). Durante la presentazione, il 5 maggio 2006, della versione italiana dell'antologia *La notte apre i miei occhi*, il curatore e traduttore del volume, Manuele Masini, parlando del legame dell'autore con l'Italia e discostandolo da Pasolini, dirà (mio corsivo):

> Il legame di Tolentino con l'Italia, con i suoi autori, con i suoi luoghi, è molto forte. Proprio facendo riferimento a Pasolini, di cui Tolentino cita un brano indimenticabile da "La religione del mio tempo", l'autore si esprime riguardo la sua poetica, in un brano significativamente intitolato "O Poema". Impossibile rendere in Italiano la differenza tra "poema" (il testo, la sua matericità) e "poesia", distinzione invece possibile in molte lingue. Ma è significativo che di "poema" si tratti: "La poesia [o poema] restituisce l'inesprimibile. La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia". Ma questo *accogliere l'impurità e le macerie* su cui si potrà danzare in un finale corteo, credo che in Tolentino non si concretizzi, come in Pasolini e in altri autori di riferimento (Campana, la O' Connor…), nel linguaggio: non si tratta mai di un linguaggio "comico" alla maniera di Dante. L'eventuale espressionismo è solo sfiorato.[1533]

Infine, il poeta portoghese Eugénio de Andrade, la cui lezione tante volte è stata "accolta" da Tolentino, scriverà così nella postfazione di *De igual para igual* (mio corsivo):

> Como conciliar compaixão e alegria? E contudo, apesar da sombra de uma delas e da claridade da outra, elas são *acolhidas no coração do poeta como valores complementares e necessários à sua vida*, como se esta não fora mais do que uma perpétua aprendizagem do convívio sem conflito com os nossos braços e as nossas asas.[1534]

[1531] «José Tolentino Mendonça sostiene che le tre missioni decisive per un prete, oggi, sono la trasmissione del Vangelo, l'accoglienza pastorale e il dialogo con il mondo. I preti cattolici non hanno mai abbandonato completamente le due prime funzioni, anche quando le compiono con trascuratezza; in compenso, l'apertura al mondo, nonostante il già lontano Vaticano II, non è mai stata una priorità.» P. Mexia, *Lugares de Beleza*, "Público", 25 agosto 2010.

[1532] S. Rodrigues Lopes in *A noite abre meus olhos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 224-225: «Tal é a maneira poética, justamente: salvaguardar o desconhecido em palavras, amplificar a possibilidade de escuta da emoção que escapa, que não cola a nenhum conceito, mas se dá a entrever, e entressentir na multiplicidade de forças sem-fim que o poema desencadeia-acolhe.»

[1533] In http://www.alleo.it/content/la-notte-apre-i-miei-occhi (ultima visualizzazione 25.03.2015).

[1534] «Come conciliare compassione e gioia? E, nonostante l'ombra di una di loro e la chiarezza dell'altra, esse sono accolte nel cuore del poeta come valori complementari e necessari alla vita, come se questa non fosse più di un apprendistato nella convivenza senza conflitto con le nostre braccia e le nostre ali.» E. de Andrade in J.T. Mendonça, *De igual para igual* cit., p. 61.

Riprendendo il filo dell'analisi del componimento, notiamo che, se i due versi che costituiscono la prima strofa si staccano strategicamente dalle strofe centrali, si ricollegano invece alla strofa conclusiva – quella che insieme alla seconda evocazione di Flannery O'Connor ci porta a San Paolo e al passo della Prima Lettera ai Corinzi che dà il nome al componimento: «fino ad oggi siamo lo sterco del mondo». Ma queste due frontiere, collocate all'inizio e alla fine della poesia, si sdoppiano nella parte iniziale della seconda strofa e nella terza strofa, come se costituissero un'ulteriore cornice al centro nevralgico del messaggio poetico - che in parte abbiamo già identificato nel verbo «integrare» - che introduce la frase scelta come titolo di questa tesi: «il magnifico / corteo sulle macerie».

Questa sorta di *passepartout* che contorna ulteriormente il nucleo del componimento è dunque costituto da «Pregare deve essere come quelle cose / che diciamo a qualcuno che dorme / abbiamo e non abbiamo alcuna speranza» e da «Chi prega è un mendicante dell'ultima ora / fruga profondamente attraverso il vuoto / finché in lui / il vuoto deflagra» - una simmetria confermata dal verbo "pregare" e che mette in evidenza un'altra relazione dicotomica, tra i sostantivi «speranza» e «vuoto». L'azione della preghiera è comunque, in entrambi casi, presentata come appartenente all'ambito del nulla, dell'inefficacia, dell'impossibilità, dell'inutilità: parlare «a qualcuno che dorme» è a priori una azione frustrata, se l'obiettivo del parlare è essere ascoltato; così come il mendicante che «fruga profondamente attraverso il vuoto», non potrà sperare che succeda altro che la "deflagrazione" del vuoto – se lo fa, lo fa solo per l'azione stessa di frugare. E, di nuovo, questo è il senso dell'epistola paolina, «che Dio abbia messo noi» - i credenti «all'ultimo posto, come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino ad oggi» (1 Cor 4, 9-13).

Isolato da questo doppio preambolo e doppio epilogo, al messaggio centrale dell'«integrare» viene aggiunta una parola-chiave - «la bellezza» - nel suo doppio senso positivo: quello della salvezza («può scendere a salvarci») e quello della libertà («le barriere innalzate»). Importante notare, però, che la bellezza «può scendere», cioè, lo splendore viene da un piano diverso e superiore dalle cose della terra; però, tale splendore si unisce, dà un senso, giustifica «immagini», «rumori», «spuri sedimenti» - cioè, li integra in senso profondo. Vero fattore di «scandalo», vediamo dunque quell'umile e fragile «vaso d'argilla» diventare un vero e proprio «magnifico corteo sulle macerie».

V.IV.III Post-scriptum: un altro magnifico corteo sulle macerie

«Improvviso il mille novecento / cinquanta due passa sull'Italia» e Pier Paolo Pasolini scrive "Il canto popolare", che sarà posteriormente integrato in *Le ceneri di Gramsci* e pubblicato dalle

Edizioni della Meridiana a Milano nel 1954. Questo popolo, «spanto / in borghi, in rioni, con gioventù / sempre nuove» - il solo che «ne ha un sentimento / vero», tra la modernità dirompente del postguerra e «ripetere ingenuo» del vecchio canto – cammina in trionfo sulle macerie di una Roma bombardata, magnificamente allegro e giovane nel suo movimento – un corteo che appare agli occhi del poeta delle ceneri (ancora giovane, ancora disponibile per la speranza) come «una sorta di folgorazione da cui per sempre sarebbe stato impossibile staccarsi»[1535]:

> In questo – mi chiedo – lo scrittore era forse soccorso dalla sua sensibilità cristiana, dall'idea che il reietto, quanto più è tale, tanto più è veicolo e vaso di verità? Indubbiamente sì; ma, altrettanto, era soccorso dall'idea romantica per la quale il reietto avrebbe dalla sua, misticamente, il diritto alla trasgressione dei codici linguistici, morali e politici. Pertanto lo straccio rosso della speranza rivoluzionaria apparteneva alle sue mani, e alle mani di tutti quelli come lui: ragazzi di vita.[1536]

Il canto, qui, come la preghiera, nel componimento tolentiniano, è la forza primordiale che porta avanti tutto, che genera movimento, al di là di «quelle cose / che diciamo a qualcuno che dorme», come «la luce di chi è ciò che non sa», come quel frugare «profondamente attraverso il vuoto» che non deflagrerà mai, perché è dell'io poetico la coscienza («vita che è vita perché assunta / nella nostra ragione e costruita / per il nostro passaggio»). Eppure, sulle macerie, oltre all'incoscienza del popolo e alla coscienza dei poeti, una bellezza integrerà tutti gli elementi nel magnifico corteo. Ecco questo…

> Ragazzo del popolo che canti,
> qui a Rebibbia sulla misera riva
> dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti
> è vero, cantando, l'antica, la festiva
> leggerezza dei semplici. Ma quale
> dura certezza tu sollevi insieme
> d'imminente riscossa, in mezzo a ignari
> tuguri e grattacieli, allegro seme
> in cuore al triste mondo popolare.
>
> Nella tua incoscienza è la coscienza
> che in te la storia vuole, questa storia
> il cui Uomo non ha più che la violenza
> delle memorie, non la libera memoria...
> E ormai, forse, altra scelta non ha
> che dare alla sua ansia di giustizia
> la forza della tua felicità,

[1535] «Il Friuli e Casarsa avevano costituito esperienza rurale e popolare: il tempo di Rebibbia costituì l'esperienza della marginalità urbana. (…) una sorta di folgorazione da cui per sempre sarebbe stato impossibile staccarsi. L'universo maledetto, l'universo della libertà non borghese aveva preso figura, nell'immaginazione di Pier Paolo, su quel confine urbano. (…) Rebibbia, insomma, fu il tempo vero della maturazione umana e intellettuale di Pasolini. Là finì la giovinezza.» in E. Siciliano, *op. cit.*, pp. 201-202.
[1536] *Ibidem*, p.192.

e alla luce di un tempo che inizia
la luce di chi è ciò che non sa.[1537]

Interessante è chiudere questo cerchio con la scoperta di uno specifico riferimento paolino anche in questo «magnifico corteo» pasoliniano, attraverso la comparazione del precedente componimento con il testo edito postumo del 1954-1955 dal titolo "Scrivendo «Il canto popolare»", in cui ritroviamo il passo della Seconda lettera ai Corinzi, in cui l'apostolo afferma che «quando sono debole, allora sono forte.» (corsivo mio):

Ragazzi di un popolo
riversato nei vicoli
nelle borgate al gioco
irreligioso, antico

belli della bellezza
del rione, del vizio
sgolati e ironici,
vecchi nell'inizio

della vita, recenti
nella vecchiezza della
nazione che li esprime:
fatti quasi ardenti

campioni di una razza
che un'allegria assoluta
nel vivo dialetto
in tipi eterni muta,

dentro la scura scorza
della rabbia italiana
la loro debolezza
è la loro forza…[1538]

[1537] "Il canto popolare", in P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2012, pp.13-16.
[1538] CERAMI, Matteo e SESTI, Mario (a cura di), *La voce di Pasolini, i testi*, Milano, Feltrinelli / Real Cinema, 2006, p. 5.

PER CONCLUDERE, un terzo concetto estemporaneo

> Nessun prete mi ha mai parlato, come te, di Gesù Cristo e di San Francesco. Una volta mi hai parlato anche di Sant'Agostino, del peccato e della salvezza come li vedeva Sant'Agostino.
> È stato quando mi hai recitato a memoria il paragrafo in cui Sant'Agostino racconta di sua madre che si ubriaca. Ed ho compreso in quell'occasione che cercavi il peccato per cercar la salvezza, certo che la salvezza può venire solo dal peccato, e tanto più profondo è il peccato tanto più liberatrice è la salvezza.
> Però ciò che mi dicesti su Gesù Cristo e su San Francesco, mentre Maria sonnecchiava dinanzi al mare di Copacabana, mi è rimasto come una cicatrice. Perché era un inno all'amore cantato da un uomo che non crede alla vita.[1539]

Sono parole di Oriana Fallaci in una lettera postumamente indirizzata a Pier Paolo Pasolini e scritta a Roma, con data novembre 1975: ancora una volta, ritroviamo il poeta che usa il profano per parlare del sacro, ancora una volta la tensione del binomio Dio-Uomo / Uomo-Dio, tanto presente nell'opera scritta e cinematografica, quanto nella vita stessa dell'intellettuale italiano – in una occasionale conversazione «dinanzi al mare di Copacabana». Parole straordinariamente eloquenti, se ci accorgiamo che da queste si evince lo stesso terzo aspetto che emerge dalla nostra tesi, un terzo concetto estemporaneo: il «tormento».

Simultaneamente motore e risultato dello «scandalo» e direttamente collegato con l'umana natura del «vaso d'argilla», il tormento ha, nella sua stessa doppia natura di afflizione spirituale e dolore fisico, una doppiezza paso-paoliniana e come vedremo, per estensione, tolentiniana. Qualcuno che cerca «il peccato per cercar la salvezza, certo che la salvezza può venire solo dal peccato» è qualcuno che desidera profondamente raggiungere una liberazione, la dimensione di Dio, ma ha altrettanta profonda coscienza di essere un Uomo e della propria fragile condizione di «vaso d'argilla». A un'esistenza destinata a peccare e a trascorrere tra i peccati, l'unica soluzione, «scandalosa», sembra essere quella di ribaltare un tradizionale sistema che ha attribuito valori positivi e negativi all'operare umano, tornando all'inizio – al momento precedente alla stessa tradizione, a quell'«ora in cui il mondo fu dato ai poeti»[1540], l'ora della certezza paolina: «quando sono debole, allora sono forte» (2 Cor 12,10).

La Fallaci parla di «peccato» e di «salvezza». José Tolentino Mendonça usa invece un altro termine, che risolve l'antinomia di entrambi gli elementi, superandola: parla di «grammatica», una

[1539] FALLACI, Oriana, «Lettera a Pier Paolo» in AA.VV., *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Gammalibri, Milano, 1976, già nel n. 7 della rivista letteraria «Salvo imprevisti».
[1540] «Houve uma hora em que o mundo foi dado aos poetas - a hora de S. Paulo.»: C'è stata un'ora in cui il mondo fu dato ai poeti – l'ora di San Paolo. In Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 81.

nuova grammatica che è «scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani» (1 Cor 1, 23), che diventa quel «vaso d'argilla» in cui trasportiamo il «tesoro» (2 Cor 4, 7). Riferendosi all'apostolo dei Gentili, l'intellettuale portoghese sottolinea che «la grammatica che lui utilizza, il suo modo di pensare e di dire, frantuma le convenzioni»[1541]. Quando evoca invece il poeta delle ceneri, dichiara quanto preziosa sia la sua lezione, quella «di una nuova grammatica per dire la vita. Una grammatica che non viva separando le cose, ragione e fede, compassione e gestione, soldi, creatività, arte»[1542]. Dunque, si tratta di frantumare le convenzioni, «ridurre a nulla le cose che sono» (1 Cor 1, 28), per poi rimescolarle, mettere in comunicazione «ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato» (*ibidem*) con tutto il resto e reinventare un nuovo linguaggio. È necessario lo «scandalo» per radere al suolo i valori prestabiliti e per far sì che il «vaso d'argilla» sia infine legittimato nel trasportare il tesoro. Solo che, naturalmente, tutto questo processo mette in crisi il suo agente. Trattandosi di un qualcosa più vicino alla forza di Dio che alla debolezza dell'Uomo, è qui che sorge il tormento. La «nuova grammatica» tolentiniana affiora nella teoria e nell'operare poetico dell'autore portoghese (e sottintende, anch'essa, il tormento):

> O poema é um exercício de dissidência, uma profissão de incredulidade na omnipotência do visível do estável, do apreendido. O poema é uma forma de apostasia. Não há poema verdadeiro que não torne o sujeito um foragido. (…)
> O poema não alcança aquela pureza que fascina o mundo. O poema abraça precisamente aquela impureza que o mundo repudia.[1543]

[1541] «A verdade é que quem pretenda tornar-se leitor de Paulo tem de adequar o ouvido e o coração a uma linguagem paradoxal, que nos desconcerta. A gramática que ele utiliza, o seu modo de pensar e de dizer, estilhaça as convenções. A tradição judaica olhou para a pregação dele com suspeita e escândalo. Os Gregos e os Romanos, habituados à sofisticação do pensamento e ao poder da retórica, menosprezaram o seu discurso, que lhes parecia uma loucura. E, mesmo hoje, passados dois mil anos do seu nascimento, o seu discurso não deixa de ressoar profético e desafiador.»: La verità è che chi pretenda diventare lettore di Paolo deve adeguare l'orecchio e il cuore ad un linguaggio paradossale, che ci sconcerta. La grammatica che lui utilizza, il suo modo di pensare e di dire, frantuma le convenzioni. La tradizione giudaica ha visto la sua predicazione con sospetto e scandalo. I Greci e i Romani, abituati alla sofisticazione del pensiero e al potere della retorica, hanno disprezzato il suo discorso, che gli sembrava una follia. E ancora oggi, due mila anni dopo la sua nascita, il suo discorso non smette di suonare profetico e sfidante. J. T. Mendonça, *Actualidade eclesial*, cit.

[1542] «Pasolini parece um autor apenas profano mas a sua profanidade tem uma estatura e uma exigência ética que se aproxima do sagrado. (…) A nudez, o olhar despido de artifícios e montagem, olhar Jesus como um homem do presente, acabou por ter uma força muito maior. (...) (Aprendo com isso) a importância do humano. Precisamos de uma nova gramática para dizer a vida. Uma gramática que não viva a separar coisas, razão e fé, compaixão e gestão, dinheiro, criatividade e arte.»: Pasolini sembra un autore soltanto profano, ma la sua profanità ha una statura e un'esigenza etica che si avvicina al sacro. (…) La nudità, lo sguardo spogliato di artifici e montaggio, guardare Gesù come uomo del presente, ha avuto alla fine una forza molto più grande. (...) (Con questo) imparo l'importanza dell'umano. Abbiamo bisogno di una nuova grammatica per dire la vita. Una grammatica che non viva separando le cose, ragione e fede, compassione e gestione, soldi, creatività, arte. R. Silva Freire, *art.cit.*

[1543] «La poesia è un esercizio di dissidenza, una professione di incredulità nell'onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso. La poesia è una forma di apostasia. Non c'è vera poesia che non trasformi il soggetto in un fuoriuscito. (…) La poesia non consegue quella purezza che affascina il mondo. La poesia abbraccia precisamente l'impurità che il mondo ripudia.» J.T. Mendonça, *La notte* cit., p. 95.

«Foragido» (fuggiasco), è il termine che Tolentino usa per riferirsi a Pasolini, nella più volte citata intervista concessa ad Anabela Mota Ribeiro[1544], ed esso si collega direttamente col termine «apostasia», quel «rinnegare una determinata fede (…) un ricollocare la vita in una certa infanzia» di cui parla con il giornalista Carlos Vaz Marques: «il vero apostolato è una forma di apostasia» ed è in questo «paradosso che la poesia e la fede si capiscono», un «condurre la realtà al suo estremo, alla sua radicalità»[1545]. Il tormento in questo estremo radicale di realtà, il tormento in quell'essere un fuggiasco, un dissidente, un incredulo «nell'onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso». Paolo come Pier Paolo, ed entrambi come Tolentino.

Ma ritorniamo un attimo al testo di Orianna Fallaci e alla sua ultima dichiarazione su Pasolini. Quando la giornalista parla dell'«inno all'amore cantato da un uomo che non crede alla vita», sembra collocare il poeta italiano all'estremo opposto di quel Paolo di Tarso, disegnato da Tolentino in «Esperar contra toda a esperança – Desafios de Paulo para o nosso presente» - la sua conferenza del febbraio del 2015[1546] che parte dal versetto della lettera ai Romani (Rm 4,18):

> O elogio possível é o de uma esperança humilde, silenciosa, amadurecida depurada. Uma esperança crucificada e apofática. Uma esperança que tenha a forma daquele «esperar contra toda a esperança» (Rm 4,18), de que nos fala o apóstolo Paulo.[1547]

Com'è possibile cantare un «inno all'amore» se non si «crede alla vita»? Sull'ultima affermazione della Fallaci non possiamo trovarci d'accordo. Il dramma pasoliniano si trova piuttosto da un'altra parte, giustamente perché crede e spera nei valori universali della vita e dell'amore – come il folgorato di Damasco – però questo suo sperare sembra lottare contro ogni speranza di una concretizzazione di tali valori; questa fede s'imbatte con la dura prova della realtà. Il poeta, come l'apostolo, è solo un uomo con un ideale che non appartiene alla sua dimensione umana – un «centro

---

[1544] «(…) a vida de um santo. Uma vida que me comove muito. (…) a vida de um foragido. Há nele uma fome de humanidade, de anonimato, de transformação e de silêncio que se encontra nos santos.». La vita di un santo. Una vita che mi commuove molto. (…) la vita di un fuggiasco. C'è in lui una fame di umanità, di anonimato, di trasformazione e di silenzio che si ritrova nei santi. A. Mota Ribeiro, *art. cit*.

[1545] *«Na sua poesia, sente-se mais frequentemente apóstolo ou apóstata?* O verdadeiro apostolado é uma forma de apostasia. *Isso é um paradoxo.* Penso que é no paradoxo que a poesia e a fé se entendem. Ou que se entendem melhor. Não se entendem sem uma linguagem paradoxal que é, no fundo, conduzir a realidade ao seu extremo, à sua radicalidade. (…) *A apostasia é o renegar da fé.* Ou o renegar de uma determinada fé. É uma aprendizagem. É um recolocar da vida numa certa infância.»: *Nella sua poesia, si sente più frequentemente apostolo o apostata?* Il vero apostolato è una forma di apostasia. *Quello è un paradosso***.** Penso che è nel paradosso che la poesia e la fede si capiscono. O, che meglio si capiscono. Non si capiscono senza un linguaggio paradossale che è, in fondo, condurre la realtà al suo estremo, alla sua radicalità. (…) *L'apostasia è il rinnegare la fede*. O il rinnegare una determinata fede. È un apprendistato. È un ricollocare la vita in una certa infanzia. C. Vaz Marques, *art.cit.*

[1546] Cf. http://www.snpcultura.org/esperar_contra_toda_a_esperanca.html (ultima consultazione 13.10.2015).

[1547] «L'elogio possibile è quello di una speranza umile, silenziosa, maturata, depurata. Una speranza crocefissa e apofatica. Una speranza che abbia la forma di quel «sperare contro ogni speranza» (Rm 4,18), di cui ci parla l'apostolo Paolo.» "Esperar contra toda a esperança - Desafios de Paulo para o nosso presente" è il testo inedito dell'intervento di José Tolentino Mendonça nelle "36.ªs Jornadas de Estudos Teológicos" della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona il 11.2.2015, cedutomi dall'autore.

fisso di un pensiero mobile» fuori dalla sua portata; l'Uomo si scontra con un desiderio sovrumano, che è quasi uno scontrarsi con Dio: ed ecco dove nasce il tormento.

È lo stesso José Tolentino Mendonça a chiarire il suo punto di vista:

> Tentando cartografar espiritualmente a vida de Pasolini – e penso que esse exercício também é necessário para o entender de uma forma global – eu diria que a palavra "tormento" é uma palavra exatíssima para contar o que a sua vida foi. Tormento no sentido de uma vida agónica, de uma vida em luta, uma luta – que era uma luta política e uma luta interior, uma luta que tinha a ver com uma dimensão da sua afetividade, mas também uma luta criativa, luta com a palavra, com a poesia, a luta com o próprio tempo que cada obra artística coloca. E nesse tormento está aquele homem que era capaz de fazer da turbulência uma fecundidade extraordinária.
> Hoje uma coisa que me espanta é, com todas as limitações técnicas – porque grande parte da sua escrita é uma escrita à mão ou datilográfica – a imensa extensão do *corpus* pasoliniano. Isso só se explica por um tormento enorme, que não era expiável de outra forma senão através da própria criação. Um tormento sem redenção, uma vida irredenta se quisermos, mas que no ato de criar, na ação intelectual, no pensamento, no poema, encontrava uma espécie de alívio intermédio para essa espécie de dor infinita que o rasgava interiormente. (…)
> Gosto muito do termo "compaixão": é um termo em que penso muitas vezes. A palavra "compaixão" tem em si a palavra "paixão", e no fundo começa por ser a partilha de uma paixão. Paixão é, por seu lado, um termo binário, porque significa o tormento numa dimensão quase sacrificial, mas também é o motivo do enamoramento e do amor. Toda a modalidade da nossa existência cabe na palavra paixão. Penso que posso compreender Pasolini porque sou um poeta, porque sou um homem religioso e porque sou um homem.[1548]

Il poeta portoghese comincia col definire il tormento pasoliniano come un «tormento nel senso di una vita agonica, di una vita in lotta»: una lotta triplice – politica, interiore e creativa – che si può riassumere come una «lotta con il proprio tempo, che ogni opera artistica colloca». Questa lotta non è una opzione per Pier Paolo Pasolini, ma è un suo modo di sopravvivere al proprio tormento, un modo creativo: «in questo tormento c'è quell'uomo che era capace di fare della turbolenza una fecondità straordinaria». Ciò è visibile effettivamente nell'estensione del *corpus* pasoliniano, una produzione sconfinata, nella proporzionale misura del suo tormento: «un tormento enorme, che non

[1548] «Cercando di cartografare spiritualmente la vita di Pasolini – e penso che questo esercizio è anche necessario per capirlo in modo globale – io direi che la parola "tormento" è una parola esattissima per raccontare quello che la sua vita è stata. Tormento nel senso di una vita agonica, di una vita in lotta, una lotta – che era una lotta politica e una lotta interiore, una lotta che aveva a che fare con una dimensione della sua affettività, ma anche una lotta creativa, lotta con la parola, con la poesia, la lotta con il proprio tempo, che ogni opera artistica colloca. E in questo tormento c'è quell'uomo che era capace di fare della turbolenza una fecondità straordinaria. Oggi una cosa che mi meraviglia è, con tutte le limitazioni tecniche – perché gran parte della sua scrittura è una scrittura a mano o dattilografica – l'immensa estensione del *corpus* pasoliniano. Questo si spiega soltanto con un tormento enorme, che non era espiabile in altro modo che non la propria creazione. Un tormento senza redenzione, una vita irredenta se vogliamo, ma che nell'atto di creare, nell'azione intellettuale, nel pensiero, nella poesia, trovava una specie di sollievo intermedio per questa specie di dolore infinito che lo strappava interiormente. (…) Mi piace molto il termine "compassione": è un termine al quale ci penso molte volte. La parola "compassione" contiene in sé la parola "passione", e in fondo comincia con l'essere la condivisione di una passione. Passione è, a sua volta, un termine binario, perché significa il tormento in una dimensione quasi sacrificale, ma è anche il motto dell'innamoramento e dell'amore. Tutta la modalità della nostra esistenza entra nella parola passione. Penso che posso comprendere Pasolini perché sono un poeta, perché sono un uomo religioso e perché sono un uomo.» Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

era espiabile in altro modo che non la propria creazione». Anche se la vita di Pasolini è stata «una vita irredenta», l'atto di creare costituiva un «sollievo intermedio per questa specie di dolore infinito che lo strappava interiormente».

Le parole di José Tolentino Mendonça non potrebbero essere più chiare per quanto riguarda Pasolini. Ma la dichiarazione più interessante, nella nostra ottica, arriva alla fine, ed è l'identificazione del poeta portoghese con Pier Paolo Pasolini, anche col suo tormento: «Penso che posso comprendere Pasolini perché sono un poeta, perché sono un uomo religioso e perché sono un uomo».

Più scarna sarà la sua definizione del tormento paolino: il poeta ricorda la seconda Lettera ai Corinzi e il riferimento alla «spina nella carne», la cui natura rimane misteriosa[1549]. Che si trattasse della tentazione, di un'afflizione fisica o degli oppositori dell'apostolo, non si può dire con certezza; quello che si desume da 2 Cor 12,7[1550] è quale fosse l'obiettivo della spina: mantenere Paolo umile, non farlo insuperbire per il fatto di essere stato chiamato alla missione apostolica. E, anche se questa spina diventa un ostacolo per un ministero più efficace (Gal 5,14-16), anche se lui stesso ha supplicato Dio tre volte di rimuoverla (2 Cor12,8), è anche grazie a tale spina che Paolo impara la lezione dominante delle sue epistole: che la potenza divina si manifesta meglio nella debolezza umana (2 Corinzi 4,7); Dio non risolve il problema di Paolo, ma gli concede la grazia di supportare il suo tormento.

Ecco, dunque, il tormento direttamente in rapporto con la debolezza di quel «vaso d'argilla», in ambito paolino, lo stesso su cui abbiamo già riflettuto in chiave pasoliniana[1551]: quel «pensiero fisso» della sacralità di ogni testo che indaghi e trasmetta «l'afflizione, la scossa, la convulsione» propria degli esseri umani e i vari «centri mobili», dove si riscontra «l'essere umano nel suo sussulto»[1552]. In Pasolini il tormento è proprio quell'incessante ricerca di un Dio la cui assenza gli duole come una vera spina nella carne. È quello che si intravede in varie sue dichiarazioni, come «Io

[1549] «Paulo era um atormentado. Há na segunda Carta aos Coríntios essa nota muito misteriosa – e é interessante que ele fala de si na terceira pessoa – que diz "conheço um homem que foi elevado ao céu e viu aquilo que é vedado aos homens ver, mas para não se engradecer, Deus colocou-lhe um espinho na carne". »: Paolo era uno tormentato. C'è nella seconda Lettera ai Corinzi quella nota molto misteriosa – ed è interessante che lui parla di se stesso in terza persona – che dice "conosco un uomo che è stato elevato al cielo e ha visto quello che è vietato agli uomini di vedere, ma per non si gloriare, Dio gli ha messo una spina nella carne". *Ibidem.*

[1550] «E perché io non avessi ad insuperbire a motivo della eccellenza delle rivelazioni, m'è stata messa una scheggia nella carne, un angelo di Satana, per schiaffeggiarmi ond'io non insuperbisca»

[1551] Cf. paragrafo V.II «Tolentino pasoliniano»

[1552] «Acho que os textos sagrados não se esgotam na Bíblia. A Bíblia é um território sagrado, mas há novos textos sagrados. (...) Pela experiência humana. É sagrado tudo aquilo que dá a ver o ser humano no seu estremecimento. Nesta coisa que é quase original, de cada um de nós nascer a cada momento. A aflição, o tumulto, a convulsão, que mesmo quando estamos quietos parece que se adivinha, e que um poema tem obrigação de mostrar nitidamente (...)»: Penso che i testi sacri non si esauriscono nella Bibbia. La Bibbia è un territorio sacro, ma ci sono nuovi testi sacri. (...) Per via dell'esperienza umana. È sacro tutto quello che permette di vedere l'essere umano nel suo sussulto. In questa cosa che è quasi originale, di ognuno di noi nascere ad ogni momento. L'afflizione, la scossa, la convulsione, che anche quando siamo tranquilli sembra rivelarsi, e che un poema ha l'obbligo di far vedere nitidamente (…) M. Ramos Silva, *art.cit.*

non credo in Dio. Se poi nelle mie opere sopravvive un "afflato" cristiano di amore verso le cose del mondo e gli uomini – un amore, voglio dire, irrazionale, ispirato -, non credo di dovermene vergognare.»[1553]. Quello che si vede nelle sue opere, come in *Accattone:*

> Al fondo dell'immagine pasoliniana c'era, visibilissima, una angoscia irriscatabile, religiosa: i corpi macilenti, mortificati, dei personaggi, incarnavano quell'angoscia, ne costituivano la liturgia.
> Accattone non è un film di contestazione politica, ma religioso-esistenziale. I bianchi sovresposti, la luce romana che non perdona: l'intensità dei primi piani, ottenuta sulla durata spinta al limite del tollerabile – Accattone che fissa il Tevere, e l'angelo alle sue spalle come una sorta di ministro divino, evocando un mistero sacro, provocando una meditazione sul mai compensato rischio della vita.[1554]

Alter-ego pasoliniano, Accattone, ha un'angoscia (un tormento) «irriscattabile, religiosa». Paolo, come Pier Paolo, come Tolentino, sono tre centri mobili del pensiero fisso di una specifica sacralità: quella che indaga il tormento proprio degli esseri umani, il suo essere «vaso d'argilla», pur trasportando un tesoro – la tensione Dio-Uomo, Uomo-Dio.

In altre occasioni tale tormento risulta chiarissimo dalla lettura che Tolentino fa dei due autori, come nell'intervista concessa Anabela Mota Ribeiro, dove San Paolo è riferito otto volte e Pasolini nove. Il poeta portoghese afferma, parlando dell'apostolo, che «solo chi è stato morto può capire la resurrezione»[1555], sottilmente indicando alla giornalista che anche lui è morto e rinato, che anche lui è «caduto dal cavallo» e non se n'è dimenticato – nella sua stessa definizione di cosa significhi essere "paolino" [1556]. Parlando invece del poeta italiano, risalta il suo «desiderio di verità che solo un Assoluto è capace di soddisfare»[1557] e poi la «nudità» (l'autoanalisi completamente onesta) che

[1553] P.P. Pasolini, *Le belle bandiere* cit., p.239.
[1554] E. Siciliano, *Vita di Pasolini* cit., p. 265.
[1555] (aos vinte anos) «Não poderia perceber o drama humano. O drama do crente que Paulo encena no seu corpo. Não poderia entender a divisão interior que Paulo vive entre cristianismo e judaísmo. E não poderia perceber a centralidade que Paulo dá à cruz como lugar da salvação, da construção. Para entender os mistérios cristãos, é preciso uma vida adulta. Madalena era alguém que vivia um exílio muito grande de si mesma. Esteve como morta e num encontro com Jesus renasceu. Não é por acaso que Jesus apareceu primeiro a Madalena. Porque só quem esteve como morto pode entender a ressurreição.»: (a vent'anni) Non avrei potuto comprendere il dramma umano. Il dramma del credente che Paolo mette in scena nel suo corpo. Non avrei potuto capire la divisione interiore che Paolo vive tra cristianesimo e giudaismo. E non avrei potuto comprendere la centralità che Paolo dà alla croce come luogo di salvezza, di costruzione. Per capire i misteri cristiani, è necessaria una vita adulta. La Maddalena era una che viveva un esilio molto grande da se stessa. Era come morta e in un incontro con Gesù è rinata. Non è per caso che Gesù è comparso per prima alla Maddalena. Perché solo chi è stato morto può capire la resurrezione. A. Mota Ribeiro, *art. cit.*
[1556] «Ser paulino é ter caído do cavalo e não ter esquecido isso.»: Essere paolino è essere caduto dal cavallo e non averlo dimenticato. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».
[1557] «A blasfémia não está tão longe da santidade como se pensa. Na tensão daquela vida há uma dádiva, uma capacidade de entrega, um desejo de verdade que só um Absoluto é capaz de saciar. "Bem-aventurados os sedentos, bem-aventurados os que têm fome e sede."»: La blasfemia non è così lontana dalla santità quanto si crede. Nella tensione di quella vita c'è una donazione, una capacità di consegna, un desiderio di verità che solo un Assoluto è capace di soddisfare. «Benedetti i sedenti, benedetti coloro che hanno fame e sete.» A. Mota Ribeiro, *art. cit.*

bisogna avere per «raccontare la propria verità»[1558]; in ambedue casi, dunque, una ricerca del vero che crea la possibilità dello «scandalo», soprattutto se incide sulla fragilità dell'uomo («vaso d'argilla») – categorie paoline impiegate per Pasolini, ma che chiaramente includono Tolentino stesso (nella prima persona del plurale in cui dice «Siamo meschini, banali, egocentrici, amareggiati (…) Esiste l'esperienza del male, che è comune a tutti, che ci attraversa, corrode, domina in tanti momenti»). Condividono tutti e tre quella «caduta dal cavallo» e, nella fedeltà al vero, non si sono dimenticati di questa caduta. Anzi, ne fanno materia della propria arte – quasi fosse un'umana ricerca di quella grazia che, eventualmente, si ritrova, attraverso una strada tormentata.

Per concludere, torniamo a quanto si diceva nella «Premessa» a questa tesi: il terzo concetto estemporaneo del «tormento», in cui riemerge il centrale binomio Dio-Uomo e Uomo-Dio, è legato all'umanità di Paolo e di Pier Paolo, profondamente compresa e condivisa (com-patita) da Tolentino. Tale tormento si fa opera in tutti e tre casi – un «tormento senza redenzione» che «nell'atto di creare» trova «una specie di sollievo intermedio», come ha detto il poeta portoghese nel corso della nostra conversazione. La strada di San Paolo, condivisa da Pier Paolo Pasolini e da José Tolentino Mendonça: «Il magnifico corteo sulle macerie», per ricordare che i nostri cortei «se non capiscono che succedono sempre sulle macerie, non sono veramente reali, non sono autenticamente, genuinamente magnifici»[1559].

Quando l'interesse di Tolentino si fissa sull'umanità di Pasolini, emerge l'idea paolina del «tormento»; dove il poeta portoghese trae la lezione dell'opera pasoliniana, è invece il «vaso d'argilla» che emerge, la valorizzazione dell'«impurità che il mondo ripudia»; ed ecco che diventa suo l'ideale che soggiace all'opera e che supporta l'umanità paso-paoliniana: quella di non

[1558] «Somos mesquinhos, banais, egóticos, ressentidos. Se não tomamos consciência disso não conseguimos a transformação. A primeira condição da transformação é a nudez. Ser capaz de contar a sua verdade. Gosto muito da Flannery O'Connor, que é para mim, ao lado do Pasolini, uma mestre espiritual. Ela mostra um mundo que se diria monstruoso. De assassinos em série. De gente capaz de tudo. «Esse mundo somos nós.» Até que acontece o encontro com a graça. É esse encontro que transforma a nossa vida. Penso que não se pode dividir [a humanidade] entre homens bons e homens maus. (…) Há a experiência do mal, que é comum a todos, que nos atravessa, corrói, domina em tantos momentos.»: Siamo meschini, banali, egocentrici, amareggiati. Se non prendiamo coscienza di questo, non riusciamo nella trasformazione. La prima condizione della trasformazione è la nudità. Essere capace di raccontare la propria verità. Mi piace molto Flannery O'Connor, che è, per me, accanto a Pasolini, una maestra spirituale. Lei fa vedere un mondo che si direbbe mostruoso, di assassini seriali, di gente capace di tutto. «Quel mondo siamo noi.» Finché non succede l'incontro con la grazia. È tale incontro che trasforma la nostra vita. Penso che non si può dividere l'umanità tra uomini buoni e uomini cattivi. (…) Esiste l'esperienza del male, che è comune a tutti, che ci attraversa, corrode, domina in tanti momenti. *Ibidem.*

[1559] «Esse verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", lembra muito o poema paulino que é 1 Cor 13, onde Paulo faz uma alusão secreta aos cortejos dos grupos místericos, que utilizavam instrumentos musicais, dizendo que se não houver amor, tudo aquilo soa como o vento. No fundo dizer isso: que os nossos magníficos cortejos, se não percebem que acontecem sempre sobre escombros, não são verdadeiramente reais, não são autenticamente, genuinamente magníficos.»: Quel verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", mi ricorda molto il poema paolino che è il 1 Cor 13, dove Paolo fa un riferimento segreto ai cortei dei gruppi misterici, che usavano strumenti musicali, dicendo che se non ci sarà l'amore, tutto quello suona come il vento. In fondo, dire questo: che i nostri magnifici cortei, se non capiscono che succedono sempre sulle macerie, non sono veramente reali, non sono autenticamente, genuinamente magnifici. Cf. Appendice 1: «Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015».

conformarsi «alla mentalità di questo secolo», di trasformarsi rinnovando la propria mente (Rom 12, 2), che costituisce sempre causa di «scandalo».

Ricordando quella scena suggestivamente abbozzata da Orianna Fallaci, vediamo la divina Callas sonnecchiando «dinanzi al mare di Copacabana», mentre i due amici discutono di cose serie – del peccato e della salvezza e della proporzione tra la profondità del peccato e il carattere liberatorio della salvezza, idee che si fanno corpo e s'incollano alla pelle, rimanendo «come una cicatrice». Quell'«inno all'amore cantato da un uomo che» (forse) «non crede alla vita», sembra essere il colore complementare di quella poesia di Tolentino – dall'epifanico titolo "Compaixão" (compassione) – che il poeta portoghese disegna davanti al mare, nelle sottili linee di un dialogo intimo:

Vi pela primeira vez o mar
era muito difícil frente a mim
compreender esse território absoluto
falámos só de coisas inúteis
e o mundo inteiro se escondia

somos novos. Lemos nos olhos fechados
precauções, derrotas, recusas
quando a intimidade sugere
a maior compaixão[1560]

108. Pier Paolo Pasolini disegna in una spiaggia della Cappadocia durante il rodaggio di Medea. Foto di Maria Callas.

[1560] «Ho visto per la prima volta il mare / era molto difficile davanti a me / capire quel territorio assoluto / abbiamo parlato solo di cose inutili / e il mondo intero si nascondeva // siamo giovani. Leggiamo negli occhi chiusi / precauzioni, sconfitte, rifiuti // quando l'intimità suggerisce / la più grande compassione» in J.T. Mendonça, *A que distância* cit., p. 39.

APPENDICE

Appendice / 1

Uma conversa com José Tolentino Mendonça, em Roma, a 19 de novembro de 2015

José Tolentino Mendonça, "entre dois países"

Posso aceitar essa designação, contando um pouco o sentimento que tenho quando chego a cada uma das cidades. Quando chego a Lisboa, sinto-me absolutamente em casa, como se nunca tivesse vivido noutro lado. Mas quando entro em Roma, sinto a mesma coisa. É como se aqui vivesse, como se este fosse o meu lugar e se este mundo, que começa na paisagem que vemos e que continua naquela que só pressentimos, fosse, de facto, a minha casa.

Há uma frase da Ilse Losa que eu li há muitos anos e que senti desde logo que era uma espécie de autorretrato emprestado. Ela era uma judia exilada em Portugal, em fuga do nazismo. E disse uma coisa muito forte, na qual me revi por inteiro: "a minha pátria é onde estão as minhas pernas". Eu sinto isso. Sinto que por onde ando, onde o meu corpo se liga com a terra, aí de certa forma é o meu lugar.

Itália e Roma

Antes de chegar a Roma, Itália era um mito completo. Era um lugar do qual sabia já muitas coisas, tinha visto muitas imagens, lido muitos autores. Por exemplo, para falar do autor central do seu trabalho, a experiência da leitura de Pasolini antecedeu muitos anos a minha chegada a Itália.
A Itália é daqueles lugares que, para alguém de cultura ocidental europeia, representa uma frequência sempre anterior, uma afinidade co-natural. Para um português - que vive a olhar o Atlântico, que vive num extremo, numa espécie de fronteira onde "a terra acaba e o mar começa"- chegar a Itália é ter a confirmação de que é um europeu.

A Itália para mim é a Europa, a Europa no seu passado, nos seus mundos coexistentes, nas suas grandes narrativas mentais, nas suas grandes construções, na sua dimensão utópica. Eu não tive outra grande experiência da Europa como aquela que os anos italianos me deram. De maneira que, para mim, a Itália é a Europa e é o mundo.

Citações de um "leitor do mundo"

Para mim o pensamento e o ato de pensar são uma forma de conversa. E de conversa não apenas com aqueles que tenho diante de mim, mas com os que me precederam; não apenas com os que eu tenho diante dos olhos, mas com aqueles dos quais estou separado, com os que nunca conheci. E, no fundo, uma conversa é sempre uma espécie de convocação para um "appuntamento", para um encontro, que em grande medida vai permanecer secreto e inexplicável. Porque não é apenas da ordem do utilitário, não apenas nos encontramos para resolver isto ou para decidir aquilo. Encontramo-nos. E o encontro, do ponto de vista ontológico, tem reverberações, guarda possibilidades de atingir campos magnéticos, que vão muito para lá, até, do nosso consciente.

Se alguma coisa posso dizer de mim é que sou um leitor do mundo. Sinto-me um leitor. E um leitor no sentido tradicional, no sentido daquele que abre um livro e se debruça sobre ele. Sinto-me leitor, citador, devedor, de tantas imagens que vi. É impossível que elas não tenham deixado um vestígio no meu modo de olhar. E, ao mesmo tempo, procuro uma leitura que vai para lá daquilo que os múltiplos e habituais alfabetos nos permitem - no fundo, é a leitura do mundo, a leitura do real no seu enigma também. Sinto-me devedor das coisas que toquei, das coisas que cheirei, de tudo aquilo que saboreei; sinto que, de facto, isso deixou em mim também uma espécie de património que depois utilizo de modo consciente e inconsciente - porque isso também é importante: o modo inconsciente; também o utilizo para o encontro.

As citações não são uma forma de exibição, não são uma máscara ou armadura. São muitas vezes uma forma de me encontrar mais despojado, mais desarmado, porque o contributo dos outros me é fundamental. Eu sou uma obra dos outros, e quando reconheço isso - e através da citação esse reconhecimento acontece - sou mais eu, sou mais autêntico e no fundo fico mais disponível para a aventura que é o olhar, a palavra, o silêncio.

Pasolini – a interrogação crítica

Pensando hoje qual é a herança de Pasolini, o seu impacto em mim, eu diria: com ele aprendi que o olhar pode ser uma escola de interpretação do mundo, de interpretação de nós mesmos, uma modalidade crítica. O olhar não é apenas uma forma de admiração ou um acompanhar o que nos é dado ver; olhar é também uma forma de resistir, olhar é uma forma de interrogar. E isso, de facto, aprendi, não sem espanto e paixão, com Pasolini.

Porque a minha cultura anterior – mesmo a cultura universitária que trazia – estava construída como pensamento de adesão, de justificação, de acompanhamento. No fundo, na escola resumíamos o que os grandes pensadores tinham dito, decorávamos os nomes dos rios, das cidades, dos lugares; era uma espécie de compêndio, antologia pessoal da própria realidade.

Pasolini mostrou-me que o olhar, o conhecimento, a arte, podem ser outra coisa – podem ser o lugar de uma ardente interrogação, o lugar de uma solidão imensa, mas uma solidão necessária, para sentirmos o peso do nosso corpo como o peso de uma pergunta inescusável que fazemos ao real – e que aceitamos que o real nos faça.

Pasolini – a sede de interrogar

Depois sinto que, desde o princípio, colhi em Pasolini uma espécie de fome e de sede, uma espécie de ferida, de vontade inextinguível, que de certa forma também reconheço presente em mim, muitas vezes uma curiosidade infatigável, até para lá do razoável. Isso fez-me perceber nele traços que funcionam como uma aproximação ou um espelho.

Pasolini – a síntese

O modo de Pasolini - o seu modo poliédrico de ser - a força nova do seu discurso, a própria ligação que ele faz entre antropologia e cinema, entre poesia e religião, entre filosofia do corpo e crónica política e jornalística pura; a mistura de tudo isto, torna-o para mim num mestre contemporâneo, alguém que mostra que o caminho há de ser a possibilidade de uma síntese, a possibilidade de uma recolha criativa, reconfiguradora de todos esses saberes.

Pasolini – a implosão das velhas dicotomias

Penso que o projeto que Pasolini tinha para fazer o seu filme sobre São Paulo foi uma chave para mim. O que é que Pasolini pretendia? Pretendia traduzir a experiência cristã e o texto bíblico numa forma que fosse hoje legível, que fosse portadora de uma compreensão, que em grande medida eu sinto que a Palavra e a experiência cristã perderam. Nesse sentido ele deu-me uma bússola, indicou-me que é possível encontrar uma legibilidade para o que tu és, para o que tu crês, para o que tu esperas, para o que o que tu pensas, para o que tu sonhas. E isso passa, ao mesmo tempo, por reencarnar ou incorporar de forma nova, de modo inédito, uma gramática que é uma gramática de sempre.

Por exemplo: a questão do escândalo. A questão do puro e do impuro, do sagrado e do profano. Ele faz implodir as velhas dicotomias. Isso deixa de ser relevante e nessa implosão nós encontramos uma nova oportunidade para a experiência do próprio sagrado. Isso eu não encontrei em mais ninguém de uma forma tão clara, de uma forma tão tocante e formativa para mim.

Pasolini – a descoberta de um método

E o facto de ele me ter mostrado um caminho foi muito importante porque toda a minha formação, uma formação teológica, as escolas por onde passei, eram à sua maneira escolas tradicionais no saber e não havia muito uma consciência da necessidade de comunicar de outra forma, de chegar verdadeiramente às pessoas, de dialogar. Era sempre muito mais o privilégio de saber aquelas coisas do que propriamente a forma de chegar aos outros, de fazer com elas outras coisas ainda. De certa forma, eram modos muito estáticos de saber e de conhecer.

Interessa-me o método. Interessa-me ele ter tomado para título de um livro a expressão "La religione del mio tempo", interessa-me ele ter chamado a um livro "L'usignolo della Chiesa cattolica", porque é pegar em velhas categorias e enchê-las da frescura da vida. É encher do real. E isso é uma coisa que eu sentia e sinto: que no interior do espaço católico a teologia, para falar do meu campo de estudos, tem imensa dificuldade em fazer. Considero-o, por isso, uma espécie de estimulador, de intensificador de experiência, e por isso tornou-se para mim muito natural falar dele.

Pasolini – tormento e criação

Tentando cartografar espiritualmente a vida de Pasolini – e penso que esse exercício também é necessário para o entender de uma forma global – eu diria que a palavra "tormento" é uma palavra exatíssima para contar o que a sua vida foi. Tormento no sentido de uma vida agónica, de uma vida em luta, uma luta – que era uma luta política e uma luta interior, uma luta que tinha a ver com uma dimensão da sua afetividade, mas também uma luta criativa, luta com a palavra, com a poesia, a luta com o próprio tempo que cada obra artística coloca. E nesse tormento está aquele homem que era capaz de fazer da turbulência uma fecundidade extraordinária.

Hoje uma coisa que me espanta é, com todas as limitações técnicas – porque grande parte da sua escrita é uma escrita à mão ou datilográfica – a imensa extensão do *corpus* pasoliniano. Isso só se explica por um tormento enorme, que não era expiável de outra forma senão através da própria criação. Um tormento sem redenção, uma vida irredenta se quisermos, mas que no ato de criar, na

ação intelectual, no pensamento, no poema, encontrava uma espécie de alívio intermédio para essa espécie de dor infinita que o rasgava interiormente.

Compaixão?

Gosto muito do termo "compaixão": é um termo em que penso muitas vezes. A palavra "compaixão" tem em si a palavra "paixão", e no fundo começa por ser a partilha de uma paixão. Paixão é, por seu lado, um termo binário, porque significa o tormento numa dimensão quase sacrificial, mas também é o motivo do enamoramento e do amor. Toda a modalidade da nossa existência cabe na palavra paixão. Penso que posso compreender Pasolini porque sou um poeta, porque sou um homem religioso e porque sou um homem.

Paulo de Tarso, também um atormentado

Paulo era um atormentado. Há na segunda Carta aos Coríntios essa nota muito misteriosa – e é interessante que ele fala de si na terceira pessoa – que diz "conheço um homem que foi elevado ao céu e viu aquilo que é vedado aos homens ver, mas para não se engradecer, Deus colocou-lhe um espinho na carne".

O paradoxo

Paulo é o homem do paradoxo, que ensina a força semântica do paradoxo. Um paradoxo é uma alavanca, um paradoxo faz estremecer o Real na sua estabilidade provisória e que muitas vezes esquecemos que é provisória. Mas interroga, agita o real. E nessa agitação sonda fissuras, fraturas, irrupções, novas possibilidades.

A grande lição paulina é a de uma linguagem que alberga o paradoxo. Isso fascinou-me imenso e encontro-o, por exemplo, em Pasolini – que é tudo menos previsível ou dominável por uma espécie de taxinomia: "ele é isto, vai falar daquela maneira"; ninguém sabia muito bem o que é que Pasolini ia escrever sobre determinado assunto. Havia uma imprevisibilidade, havia um gosto pelo paradoxo, e que não era um gosto de contradizer a corrente dominante, mas era a sabedoria de quem sabe que é no risco de habitar o paradoxo que encontramos uma outra fidelidade à própria verdade, que é em si mesma paradoxal, que não se deixa nunca dominar e agarrar por nós.

Ser "paulino"

Ser paulino é ter caído do cavalo e não ter esquecido isso.

Dois Paulos, visionários e criadores de novas modalidades do ser

No fundo, essa espécie de agonia tem a ver com a visão, porque os dois Paulos, Paulo de Tarso e Pier Paolo Pasolini, são dois visionários. Dois homens cuja força do testemunho, da palavra, tem muito a ver com uma determinada visão. Ambos são mártires de um determinado conhecimento acerca da realidade. Paulo um conhecimento escatológico e Pier Paolo Pasolini um conhecimento que, mesmo que de um ponto de vista mais político ou mais estético, é também um conhecimento de natureza messiânica.

Ambos aparecem ligados por essa espécie de queda, de experiência do abrupto, uma espécie de contaminação pelo impuro, que os torna párias em relação ao seu grupo de origem, mas ao mesmo tempo os torna fundadores de novas comunidades. Como Paulo fundou na diáspora novas comunidades cristãs, que já eram outra coisa face ao judaísmo e ao mundo helenístico, eram a possibilidade de uma alternativa e de uma diferença, de certa forma Pier Paolo Pasolini funda na contemporaneidade novas comunidades, que são fundamentalmente novas possibilidades do dizer, novas possibilidades do pensar, novas possibilidades do criar, isso não é outra coisa senão novas modalidades do ser.

Divulgador e discípulo de Pasolini em Portugal

Não me sinto um divulgador no sentido tradicional, sinto-me um leitor que em Pasolini encontrou um imprevisível mestre. Digamos que, possivelmente, esse encontro estava marcado, mas eu não sabia.

Com Pasolini percebi muito claramente que o conhecimento é uma ferramenta de transformação, e isso faz-me falar muitas vezes de Pasolini, muito naturalmente. Faz-me recorrer a ele, faz-me lê-lo, faz-me ter o gosto de o dar a ler a outras pessoas, mas não como uma missão cultural. No fundo é dizer "olhem como ele conseguiu". É mais o método de Pasolini que me interessa do que propriamente o ídolo, do que a fetichização de uma vida e de um exemplo.

Não tenho por Pasolini um culto - isso talvez por São João da Cruz sinta mais - embora tenha uma fotografia de Pasolini em casa. Não é um culto. Simplesmente ele tentou e penso que devemos muito àqueles que tentam.

O Pasolini hoje seria anti-pasoliniano. Esse é o drama das comemorações, que se tornam uma espécie de mausoléu para capturar o criador. Pasolini seria iconoclasta em relação a esta "beatice" que é a lógica de comemorações, que acaba por sequestrar a nossa cultura.

Magnífico cortejo sobre os escombros

Esse verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", lembra muito o poema paulino que é 1 Cor 13, onde Paulo faz uma alusão secreta aos cortejos dos grupos mistéricos, que utilizavam instrumentos musicais, dizendo que se não houver amor, tudo aquilo soa como o vento. No fundo dizer isso: que os nossos magníficos cortejos, se não percebem que acontecem sempre sobre escombros, não são verdadeiramente reais, não são autenticamente, genuinamente magníficos.

Francisco de Almeida Dias

Una conversazione con José Tolentino Mendonça, a Roma, il 19 novembre 2015

José Tolentino Mendonça, "tra due paesi"

Posso accettare questa designazione, raccontando un po' del sentimento che provo quando arrivo ad ognuna delle città. Quando arrivo a Lisbona, mi sento assolutamente a casa, come se non avessi mai vissuto altrove. Ma quando entro a Roma, sento la stessa cosa. È come vivessi qui, come se questo fosse il mio luogo e se questo mondo, che comincia nel paesaggio che vediamo e continua in quello che solo presentiamo, fosse, in effetti, la mia casa.

C'è una frase di Ilse Losa, che ho letto molti anni fa e che ho sentito da subito come una specie di autoritratto preso in prestito. Lei era una ebrea esiliata in Portogallo, in fuga dal nazismo. E ha detto una cosa molto forte, nella quale mi sono rivisto interamente: «la mia patria è dove sono le mie gambe». Io sento questo. Sento che per dove cammino, dove il mio corpo si collega con la terra, quello è, in certa misura, il mio posto.

Italia e Roma

Prima di arrivare a Roma, l'Italia era un mito totale. Era un luogo del quale sapevo già molte cose, avevo visto molte immagini, avevo letto molti autori. Per esempio, per parlare dell'autore centrale del suo lavoro, l'esperienza della lettura di Pasolini ha preceduto di molti anni il mio arrivo in Italia.

L'Italia è uno di quei posti che, per qualcuno di cultura occidentale europea, rappresenta una frequenza sempre anteriore, una affinità co-naturale. Per un portoghese – che vive guardando l'Atlantico, che vive in un estremo, in una specie di frontiera dove «la terra finisce e il mare comincia» - arrivare in Italia è avere la conferma di essere un europeo.

L'Italia per me è l'Europa nel suo passato, nei suoi mondi coesistenti, nelle sue grandi narrative mentali, nelle sue grandi costruzioni, nella sua dimensione utopica. Io non ho avuto un'altra grande esperienza dell'Europa come quella che gli anni italiani mi hanno regalato. In modo che, per me, l'Italia è l'Europa ed è il mondo.

Citazioni di un "lettore del mondo"

Per me il pensiero e l'atto di pensare sono una forma di conversazione. Una conversazione non soltanto con quelli che ho davanti a me, ma anche con quelli che mi hanno preceduto; non soltanto con quelli che ho davanti agli occhi, ma anche con quelli dei quali sono separato, quelli che non ho mai conosciuto. E, in fondo, una conversazione è sempre una sorta di convocazione per un "appuntamento", per un incontro che, in gran misura, rimarrà "segreto" [1561] e inspiegabile. Perché non ha soltanto una dimensione utilitaria, non c'incontriamo soltanto per risolvere questo o decidere quello. Ci incontriamo. E l'incontro, dal punto di vista ontologico, ha riverberi, conserva delle possibilità di raggiungere campi magnetici, che arrivano perfino molto oltre la nostra coscienza.

Se qualcosa posso dire di me stesso è che sono un lettore del mondo. Mi sento un lettore. E un lettore in senso tradizionale, nel senso di quello che apre un libro e si piega su di esso. Mi sento lettore, "citatore", debitore, di tante immagini che ho visto. È impossibile che esse non abbiano lasciato una traccia nel mio modo di osservare. E, allo stesso tempo, cerco una lettura che arrivi oltre a quello e che i molteplici e usuali alfabeti ci permettono – in fondo, è la lettura del mondo, la lettura del reale anche nel suo enigma. Mi sento debitore delle cose che ho toccato, delle cose che ho odorato, di tutto ciò che ho gustato; sento che, in effetti, ciò mi ha lasciato anche una specie di patrimonio che poi adopero in modo cosciente ed incosciente; lo adopero anche per l'incontro.

[1561] Tolentino si riferisce all'espressione coniata da Walter Benjamin e riproposta da Giorgio Agamben nel suo *Il tempo che resta, un commento alla Lettera ai Romani,* sulle citazioni come "appuntamenti segreti".

Le citazioni non sono una forma di esibizione, non sono una maschera o un'armatura. Sono molte volte un modo di ritrovare me stesso più spogliato, più disarmato, perché la contribuzione degli altri mi è fondamentale. Io sono un'opera degli altri, e quando lo riconosco – e attraverso la citazione accade questa riconoscenza – sono più me stesso, sono più autentico e in fondo divento più disponibile per l'avventura che è il guardare, la parola, il silenzio.

Pasolini – l'interrogazione critica

Pensando oggi qual è l'eredità di Pasolini, il suo impatto su di me, io direi: con lui ho imparato che lo sguardo può essere una scuola d'interpretazione del mondo, d'interpretazione di noi stessi, una modalità critica. Lo sguardo non è soltanto una forma di ammirazione o un accompagnare quello che ci è dato vedere; guardare è anche una forma di resistere, guardare è una forma d'interrogare. E questo, in effetti, ho imparato, non senza meraviglia e passione, da Pasolini.

Perché la mia cultura precedente – anche quella universitaria che portavo – era costruita come un pensiero d'adesione, di giustificazione, di accompagnamento. In fondo, nella scuola riassumevamo quello che i grandi pensatori avevano detto, imparavamo a memoria i nomi dei fiumi, delle città, dei luoghi; era una specie di compendio, antologia personale della propria realtà.

Pasolini mi ha dimostrato che lo sguardo, la conoscenza, l'arte, possono essere un'altra cosa – possono essere il luogo di uno scottante interrogativo, il luogo di una solitudine immensa, ma di una solitudine necessaria, per sentire il peso del nostro corpo come il peso di una domanda inescusabile che facciamo al reale – e che accettiamo che il reale ci faccia.

Pasolini – la sete d'interrogare

Poi, sento che, dall'inizio, ho colto in Pasolini una specie di fame e di sete, una specie di ferita, di volontà inestinguibile, che in un certo senso riconosco anche presente in me, molte volte una curiosità infaticabile, perfino oltre al ragionevole. Questo mi ha fatto trovare in lui tratti che funzionano come l'avvicinamento o uno specchio.

Pasolini – la sintesi

Il modo di Pasolini – il suo modo poliedrico di essere – la forza nuova del suo discorso, lo stesso legame che lui stabilisce tra antropologia e cinema, tra poesia e religione, tra filosofia del corpo e cronaca politica e giornalistica pura; la mescolanza di tutto questo, lo fa diventare per me un maestro

contemporaneo, qualcuno che fa vedere che la strada dovrà essere la possibilità di una sintesi, la possibilità di una raccolta creativa, riconfiguratrice di tutti questi saperi.

Pasolini – l'implosione delle vecchie dicotomie

Penso che il progetto che Pasolini aveva per fare il suo film su San Paolo è stata una chiave per me. Cos'era che Pasolini pretendeva? Pretendeva tradurre l'esperienza cristiana e il testo biblico in una forma che fosse oggi leggibile, che fosse portatrice di una comprensione, che in gran misura io sento che la Parola e l'esperienza cristiana hanno perso. In questo senso lui mi ha dato una bussola, mi ha indicato che è possibile trovare una leggibilità per quello che tu sei, per quello che tu credi, per quello che tu aspetti, per quello che tu pensi, per quello che tu sogni. E per questo è necessario, allo stesso tempo, reincarnare o incorporare in modo nuovo, di forma inedita, una grammatica che è una grammatica da sempre.

Per esempio: la questione dello scandalo. La questione del puro e dell'impuro, del sacro e del profano. Lui fa implodere le vecchie dicotomie. Questo non è più rilevante e in tale implosione noi troviamo una nuova opportunità per l'esperienza del sacro stesso. Questo io non ho trovato in nessun'altro in un modo così chiaro, in un modo così toccante e formativo per me.

Pasolini – la scoperta di un metodo

E il fatto che lui mi abbia fatto vedere un cammino è stato molto importante perché tutta la mia formazione, una formazione teologica, le scuole dove sono passato, erano a modo loro scuole tradizionali nel sapere e non c'era una grande coscienza della necessità di comunicare in altra forma, di arrivare veramente alle persone, di dialogare. Era sempre molto più il privilegio di sapere quelle cose che propriamente la forma di arrivare agli altri, di fare con queste, altre cose ancora. In un certo senso, erano modi molto più statici di sapere e di conoscere.

Mi interessa il metodo. Mi interessa che lui abbia preso come titolo di un libro l'espressione "La religione del mio tempo", mi interessa che lui abbia chiamato un libro "L'usignolo della Chiesa cattolica", perché significa prendere le vecchie categorie e riempirle della freschezza della vita. Riempirle del reale. E questa è una cosa che io sentivo e sento: che all'interno dello spazio cattolico, la teologia, per parlare del mio ambito di studi, ha una grande difficoltà nel farlo. Lo considero, dunque, una specie di stimolatore, di intensificatore dell'esperienza, è perciò è diventato molto naturale per me parlare di lui.

Pasolini – tormento e creazione

Cercando di cartografare spiritualmente la vita di Pasolini – e penso che questo esercizio è anche necessario per capirlo in modo globale – io direi che la parola "tormento" è una parola esattissima per raccontare quello che la sua vita è stata. Tormento nel senso di una vita agonica, di una vita in lotta, una lotta – che era una lotta politica e una lotta interiore, una lotta che aveva a che fare con una dimensione della sua affettività, ma anche una lotta creativa, lotta con la parola, con la poesia, la lotta con il proprio tempo, che ogni opera artistica colloca. E in questo tormento c'è quell'uomo che era capace di fare della turbolenza una fecondità straordinaria.

Oggi una cosa che mi meraviglia è, con tutte le limitazioni tecniche – perché gran parte della sua scrittura è una scrittura a mano o dattilografica – l'immensa estensione del *corpus* pasoliniano. Questo si spiega soltanto con un tormento enorme, che non era espiabile in altro modo che non la propria creazione. Un tormento senza redenzione, una vita irredenta se vogliamo, ma che nell'atto di creare, nell'azione intellettuale, nel pensiero, nella poesia, trovava una specie di sollievo intermedio per questa specie di dolore infinito che lo strappava interiormente.

Compassione?

Mi piace molto il termine "compassione": è un termine al quale ci penso molte volte. La parola "compassione" contiene in sé la parola "passione", e in fondo comincia con l'essere la condivisione di una passione. Passione è, a sua volta, un termine binario, perché significa il tormento in una dimensione quasi sacrificale, ma è anche il motto dell'innamoramento e dell'amore. Tutta la modalità della nostra esistenza entra nella parola passione. Penso che posso comprendere Pasolini perché sono un poeta, perché sono un uomo religioso e perché sono un uomo.

Paolo di Tarso, anche lui un tormentato

Paolo era uno tormentato. C'è nella seconda Lettera ai Corinzi quella nota molto misteriosa – ed è interessante che lui parla di se stesso in terza persona – che dice "conosco un uomo che è stato elevato al cielo e ha visto quello che è vietato agli uomini di vedere, ma per non si gloriare, Dio gli ha messo una spina nella carne".

Il paradosso

Paolo è l'uomo del paradosso, che insegna la forza semantica del paradosso. Un paradosso è una leva, il paradosso fa tremare il reale nella sua stabilità provvisoria e che molte volte dimentichiamo che è provvisoria. Ma interroga, agita il reale, E in questa agitazione indaga fessure, fratture, irruzioni, nuove possibilità.

La grande lezione paolina è quella di un linguaggio che ospita il paradosso. Questo mi ha affascinato moltissimo e lo trovo, ad esempio, in Pasolini – di cui si può dire tutto, tranne che prevedibile o dominabile da una specie di tassinomia: "lui è questo, parlerà in quel modo"; nessuno sapeva molto bene quel che Pasolini avrebbe scritto su determinato tema. C'era una imprevedibilità, c'era un piacere nel paradosso, e che non era un piacere di contraddire la corrente dominante, ma era la sapienza di chi sa che è nel rischio di abitare il paradosso che troviamo un'altra fedeltà alla propria verità, che è in se stessa paradossale, se non si lascia mai dominare o prendere da noi.

Essere "paolino"

Essere paolino è essere caduto dal cavallo e non averlo dimenticato.

Due Paoli, visionari e creatori di nuove modalità dell'essere

In fondo, quella specie di agonia ha a che fare con la visione, perché i due Paoli, Paolo di Tarso e Pier Paolo Pasolini, sono due visionari. Due uomini la cui forza del testimonio, della parola, ha molto a che fare con una determinata visione. Ambedue sono martiri di una certa conoscenza della realtà. Paolo una conoscenza escatologica e Pier Paolo Pasolini una conoscenza che, anche se da un punto di vista più politico o più estetico, è altresì una conoscenza di natura messianica.

Ambedue sembrano legati da una specie di caduta, di esperienza dell'abrupto, una specie di contaminazione dell'impuro, che li rende parie rispetto al loro gruppo di origine, ma allo stesso tempo li fa diventare fondatori di nuove comunità. Così come Paolo ha fondato nella diaspora nuove comunità cristiane, che erano già qualcosa di diverso rispetto al giudaismo e al mondo ellenistico, erano la possibilità di un'alternativa e di una differenza, in un certo senso Pier Paolo Pasolini fonda nella contemporaneità nuove comunità, che sono fondamentalmente nuove possibilità del dire, nuove possibilità del pensare, nuove possibilità del creare, e ciò altro non è che nuove modalità dell'essere.

Discepolo e divulgatore di Pasolini in Portogallo

Non mi sento un divulgatore nel senso tradizionale, mi sento un lettore che in Pasolini ha trovato un imprevedibile maestro. Diciamo che, possibilmente, questo incontro era segnato, solo che io non lo sapevo.

Con Pasolini ho capito molto chiaramente che la conoscenza è uno strumento di trasformazione, e questo mi porta a parlare molte volte di Pasolini, con la massima naturalità. Mi fa ricorrere a lui, mi fa leggerlo, mi fa avere il piacere di darlo a leggere ad altre persone, ma non come una missione culturale. In fondo, è dire "guardate come lui è riuscito". È più il metodo di Pasolini ciò che m'interessa, che propriamente l'idolo, che la feticizzazione di una vita e di un esempio.

Non ho per Pasolini un culto – quello, forse per San Giovanni della Croce, io lo sento di più – anche se ho una fotografia di Pasolini a casa. Non è un culto. Semplicemente lui ha provato e penso che dobbiamo molto a coloro che provano.

Pasolini oggi sarebbe stato anti-pasoliniano. È questo il dramma delle commemorazioni, che diventano una sorta di mausoleo per catturare il creatore. Pasolini sarebbe iconoclasta rispetto a questa "bigottagine" che è la logica delle commemorazioni, che finisce col sequestrare la nostra cultura.

Magnifico corteo sulle macerie

Quel verso, "o magnífico cortejo entre os escombros", mi ricorda molto il poema paolino che è il 1 Cor 13, dove Paolo fa un riferimento segreto ai cortei dei gruppi misterici, che usavano strumenti musicali, dicendo che se non ci sarà l'amore, tutto quello suona come il vento. In fondo, dire questo: che i nostri magnifici cortei, se non capiscono che succedono sempre sulle macerie, non sono veramente reali, non sono autenticamente, genuinamente magnifici.

Appendice / 2

Cronologia tolentiniana

1965

José Tolentino Calaça Mendonça nasce nel comune di Machico, isola e arcipelago di Madeira, il 15 dicembre.

1966-1974

L'infanzia del poeta di svolge a Lobito, comune della provincia di Benguela, Angola, dove la famiglia si trasferisce fino ai moti indipendentisti che seguono la rivoluzione democratica portoghese, iniziata il 25 aprile 1974.

1976

Ritornato a Madeira, entra nel Seminario Maggiore della Madonna di Fatima, della Diocesi di Funchal.

1982

Si trasferisce a Lisbona, dove inizia lo studio della Teologia.

1989

Conclude la laurea in Teologia presso la Facoltà di Teologia dell'Universidade Católica Portuguesa, a Lisbona.

Si trasferisce a Roma, dove inizia a studiare Scienze Bibliche presso il Pontificio Istituto Biblico e risiede nel Pontificio Collegio Portoghese di Roma.

1990

È ordinato sacerdote il 28 luglio.

Nello stesso mese, a cura della Segreteria Regionale del Turismo, Cultura e Emigrazione di Madeira, è pubblicato a Funchal il suo primo libro di poesia: *Os dias Contados*.

1992

Nel marzo del 1992 vede a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni, la mostra «Pier Paolo Pasolini: figuratività e figurazione» e partecipa alle proiezioni cinematografiche che si realizzano in concomitanza.

Conclude la Laurea Canonica in Scienze Bibliche presso il Pontificio Istituto Biblico con il voto massimo, *summa cum laude*.

1994

Pubblica il saggio *As estratégias do desejo: um discurso bíblico sobre a sexualidade*.

1996

Inizia a collaborare con l'Universidade Católica Portuguesa, dove è cappellano e Assistente di Ruolo (1996-1999) presso la Facoltà di Teologia, nei corsi di Ebraico e Cristianesimo e Cultura.
È pubblicata la sua prima raccolta di testi pastorali, *Se eu quiser falar com Deus*.

1997

È pubblicata la sua seconda raccolta poetica: *Longe não sabia*.

1998

In collaborazione con il fotografo Vicente Moreira Rato, pubblica *A que distância deixaste o coração*, terzo libro di poesia.
Vince il Prémio Cidade de Lisboa de Poesia con *Longe não sabia*.

1999

Fa parte della delegazione che rappresenta il Portogallo, paese invitato, nella 9.ª Biennale Internazionale del Libro, a Rio de Janeiro; accanto ad altri importanti scrittori farà parte di una antologia di 72 poeti portoghesi consacrati (a cura di Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno, Lacerda Editores), dal titolo *Antologia da poesia portuguesa contemporânea — um panorama*.
È pubblicata la sua quarta raccolta poetica: *Baldios*.

2000

Inizia il dottorato in Teologia Biblica presso l'Universidade Católica Portuguesa.
Firma la presentazione del libro *O Pobre Tolo* di Teixeira de Pascoaes.
È pubblicato il suo quinto volume di poesia: *De Igual para Igual*.

2001

Partecipa all'antologia *Rosa do Mundo. 2001 Poemas para o Futuro*, che riunisce 2001 poesie di tutto il mondo e di tutte le epoche; Tolentino è responsabile per la traduzione dei testi biblici.

È decorato dal Presidente dalla Repubblica portoghese il 28 giugno, con il grado di Ufficiale dell'Ordine dell'Infante Dom Henrique.
Tra il 2001 e il 2002 è Rettore del Pontificio Collegio Portoghese di Roma.

2004

Conclude il dottorato in Teologia Biblica presso l'Universidade Católica Portuguesa, con il voto massimo, *summa cum laude*. La sua tesi sarà pubblicata dall'editrice Assírio & Alvim: *A construção de Jesus: uma leitura narrativa de LC 7,36-50* e gli renderà il premio letterario PEN Clube Português.
Membro dell'Associação de Biblistas Portugueses.

2005

Professore Ausiliare della Facoltà di Teologia dell'Universidade Católica Portuguesa, tiene i corsi di: Evangelhos Sinópticos, Escritos Joaninos; Actos e Epístolas Católicas; Escritos Paulinos; Novo Testamento I e II; Hermenêuticas dos textos religiosos; Estética e Teologia. Farà parte della Direzione della Società Scientifica dell'Universidade Católica Portuguesa.
Diventa Ricercatore e organo della Direzione del Centro de Estudos de Religiões e Culturas Cardeal Höffner.
È nominato direttore della rivista *Didaskalia*, pubblicata dalla Facoltà di Teologia dell'Universidade Católica Portuguesa.
Dall'Assemblea plenaria della Conferência Episcopal Portuguesa, riunita a Fátima, dal 14 al 17 novembre, sarà nominato Direttore del Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. Sarà anche Delegato della Conferência Episcopal Portuguesa presso il Conselho Nacional de Cultura.
Coordinatore editoriale della collana «Teofanias» (Assírio & Alvim), nell'ambito della saggistica teologica. Titoli pubblicati: *Espera de Deus* di Simone Weil (2005); *Adquirir a sua Alma na Paciência* di Soren Kierkegaard (2007); *Ética* di Dietrich Bonhoeffer (2007); *O Livro de Horas* di Rainer Maria Rilke (2009); *Córdula ou o momento decisivo* di Hans Urs von Balthasar (2009); *Os Melhores Contos do Padre Brown* di G.K. Chesterton (2010) e *Credo* di San Tommaso di Aquino (2010).
Sono pubblicati questo anno *A Estrada Branca* (poesia) e la prima pièce teatrale: *Perdoar Helena*.

2006

Partecipa a maggio alla Fiera del Libro di Torino, come rappresentante del Portogallo, paese invitato.

Dopo sedici anni di produzione poetica, esce praticamente in simultanea in Portogallo e in traduzione italiana l'antologia *A Noite abre os meus Olhos - La Notte apre i miei Occhi* (traduzione di Manuele Masini).
Coordinatore scientifico dell'edizione di *A Bíblia Ilustrada*, secondo la versione di João Annes Ferreira de Almeida in otto volumi (Círculo dos Leitores - Assírio & Alvim).
Per la mostra della pittrice Ilda David', collaboratrice frequente, scrive alcune poesie inedite che sono pubblicate nel volume *Tábuas de pedra*.

2007

Membro della Direzione e Responsabile del programma di Dottorato in Teologia della Facoltà di Teologia dell'Universidade Católica Portuguesa (2007-2011).
È incluso nell'antologia di poesia contemporanea portoghese *Poetica Atlantica*, pubblicata dalla ETS a Pisa.

2008

Pubblica *A leitura infinita, Bíblia e Interpretação* – un saggio teologico.
Orienta il ritiro annuale del Pontificio Collegio Portoghese di Roma.

2009

Ottava raccolta poética: *O Viajante sem Sono*.
Vince il premio letterario della Fundação Inês de Castro.

2010

Esce *O Hipopótamo de Deus e Outros Textos*.
Il 16 luglio rappresenta il Portogallo nella VII edizione del Festival Intercontinentale della Letteratura e delle Arti *Mediterranea*, dal titolo «Roma Patria Comune».

2011

Nell'anno accademico 2011-12, integra una squadra di ricercatori invitati dallo Straus Institute, nella New York University, studiando il tema "la religione e lo spazio pubblico".
A luglio pubblica *Um Deus que Dança* e nello stesso mese presenta in Vaticano una poesia inedita dedicata a Benedetto XVI, integrata nella mostra commemorativa del 60º anniversario dell'ordinazione sacerdotale del pontefice.

Pubblica nella collana «Poéticas do Viver Crente» della Paulinas Editora – che dirige e coordina a partire da questo anno – i volumi *O Tesouro escondido* e *Pai-nosso que estais na terra*.
È finalista del Premio Letterario Casino da Póvoa.

2012

Pubblica *Nenhum caminho será longo, para uma Teologia da Amizade*.
Da settembre è il Direttore del Centro de Estudos de Religiões e Culturas Cardeal Höffner.
Nello stesso mese è pubblicato il suo nono volume di poesia: *Estação Central*.
Il 18 ottobre 2012 diventa vice-Rettore dell'Universidade Católica Portuguesa.
È considerato uno dei 100 portoghesi più influenti nel 2012, dall'importante giornale *Expresso*.
A novembre diventa consultore del Pontificio Consiglio della Cultura, indicato dal Cardinale Gianfranco Ravasi.

2013

Inizia a gennaio la pubblicazione settimanale della cronaca "Que coisa são as nuvens" nella rivista del giornale *Expresso*.
Dal 7 al 24 febbraio, nel Teatro do Bairro Alto a Lisbona, la compagnia teatrale Cornucópia diretta da Luís Miguel Cintra, mette in scena la pièce *O Estado do Bosque*, introdotta dalla lettura di *Gennariello* di Pasolini, il 19 e il 20 gennaio.
Il 21 marzo, nel programma radiofonico della TSF «Poetas lêem poetas no dia mundial da poesia», legge "La recessione" di Pier Paolo Pasolini.
A novembre vede pubblicato *A papoila e o monge*, il più recente dei suoi libri di poesia.
Dirige e coordina la collana «Grandes Diálogos» della Paulinas Editora.

2014

Il 21 marzo rappresenta il Portogallo nella Giornata Mondiale della Poesia, la grande festa delle letterature europee realizzata a Roma dalla rete EUNIC con il patrocinio della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO.
Il 20 settembre è l'invitato di onore della fiera del libro di Madeira, a Funchal.
L'11 ottobre pubblica *A Mística do Instante*.

2015

Il 16 aprile è presentato a Lisbona il volume Que coisa são as nuvens, che riunisce le cronache settimanale pubblicate nel giornale *Expresso*.

Vince il "Premio Letterario Res Magnae 2015", nella sezione "Cultura dell'Incontro", attribuito al suo libro *La mistica dell'istante, Tempo e Promessa*, pubblicato lo stesso anno in Italia dalla casa editrice Vita e Pensiero, il 19 novembre.

Il 4 dicembre è stato decorato dal Presidente della Repubblica portoghese con il grado di Commendatore dell'Ordine di Sant'Iago da Espada.

Il 17 dicembre è presentato al Teatro Olimpico di Roma *Credo*, un oratorio interreligioso interpretato dall'Orchestra di Piazza Vittorio su suo libretto, con musica di Rossini, Britten, canti religiosi baifal e canti sufi, in occasione del Giubileo Straordinario 2015-2016.

Appendice / 3

Lista completa e ordinata cronologicamente per volume di tutte le poesie pubblicate da José Tolentino Mendonça, con indicazioni propedeutiche ad una critica genetica tolentiniana[1562] e riferimento ai componimenti tradotti e pubblicati in Italia[1563].

1. In ***Os dias contados*** (Funchal, SREC, 1990)[1564]:

A infância de Herberto Hélder *
Olhar sobre a cidade
Travessa da infância
A primeira morada
Scriptum **
O olhar descoberto
Reconhecimento dos laços
Primavera
Canção
Brideshead revisited *
Inscrição
Revelação
Dos olhos de Rubliev
Salmo dos filhos de Coré ao Senhor das águas altas
Os dias de Job
Abraam
A fala do rosto
Diálogo para um personagem de Andrei Tarkovskii
Anunciação
Visitação
Epitáfio para R. M. Rilke
Final

[1562] Saranno indicate di volta in volta lacune o rifacimenti testuali delle prime versioni pubblicate, rispetto a quella che fino al momento sembra essere la definitiva fissazione dei testi, cioè la forma pubblicata nella terza edizione dell'antologia poetica tolentiniana *A noite abre meus olhos* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2015).
[1563] Traduzione italiana di Manuele Masini. L'indicazione * nei componimenti pubblicati nell'antologia *La notte apre i miei occhi* (Pisa, ETS, 2006) e l'indicazione ** per quelli invece comparsi in *Poetica Atlantica 2007* (Pisa, ETS, 2007).
[1564] Postfazione del poeta João Miguel Fernandes Jorge, a chi è dedicato il componimento "Brideshead revisited".

2. In ***Longe não sabia*** (Lisboa, Presença, 1997):

Os incêndios
A mão, o muro, o mundo
A última corrida *
Na mesa virada para Patmos
Summer Wind
Ribeiro Frio *
Não deixeis um grande amor *
Restos de chuva
Coisas da tristeza
Quando ainda se ignora a morte *
Do amor
Fronteira
Saudades de Alexandria
Dias de Julho **
Angel Face & Little Devil
Pérgamo (Ruínas do hospital de Asclépios)
O próximo viandante
Tristezza d'estate *
Do que me lembro
O vento **
A navalha escurecida **
O sacrifício
Cinza do lume
Biografia
Caminho do forte, Machico *
Silvestre
Anjo da guarda
Teorema
Foglio d'inverno **
Retrato de alma
Um pequeno tremor
A invenção da língua (sequência): I

A invenção da língua (sequência): II

A invenção da língua (sequência): III

A invenção da língua (sequência): IV

Final

Os nomes jubilosos *

3. In ***A que distância deixaste o coração*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 1998)[1565]:

A casa onde às vezes regresso *

Murmúrios do mar

Fogueiras e gelos

Esplanadas

Ardis

Seta

Hotel inglês *

Compaixão

Sobre uma fotografia

A presença mais pura *

4. In ***Baldios*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 1999 – 2ª ed., 2010):

Os versos

A voz solitária do homem *

A honoured guest

Duas cidades, Paris

Terraços

Atalhos

Calle Principe, 25 *

A mulher desconhecida

Terras escuras

A casa *

[1565] I componimenti che costituiscono *A que distância deixaste o coração*, una preziosa edizione di piccola tiratura, sono stati inclusi come il secondo dei tre nuclei di *Baldios* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1999), volume il cui successo ha giustificato una seconda edizione nel 2010.

Fuga de Bizâncio

Frésias *

Duas Cidades, Madrid

O teu rosto aos 25 anos de idade

Coisas tão felizes *

Uma coisa a menos para adorar *

Se me puderes ouvir

O nocturno atalho

Avisos

Duas cidades, São Paulo *

Demasiado perto

Da verdade do amor

Alexandria, por exemplo

Furtivos lírios

Quatro tiros no coração

Mercado velho, Machico

Sobre um improviso de John Coltrane *

PEQUENAS PAIXÕES[1566]

Reis magos

Me and my brother

O mal

b.[1567]

Moradas provisórias

Concerto dos Tindersticks

Antígona e a lei dos homens

Jardins

Para um desenho de Ilda David'

Arte poética

[1566] Dopo il primo nucleo, senza titolo, e il secondo che riproduce integralmente i componimenti di *A que distância deixaste o coração*, la raccolta chiude con un terzo nucleo dal titolo "Pequenas paixões". Nell'antologia poetica *A noite abre meus olhos*, viceversa, i testi della terza parte sono inclusi quasi integralmente – ad eccezione di uno, indicato avanti – immediatamente di seguito a quelli della prima parte, senza essere scanditi da un titolo.

[1567] Il componimento è l'unico a non essere riportato in nessuna delle tre edizioni dell'antologia poetica *A noite abre meus olhos* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1ª ed. 2006, 2ª ed. 2010, 3ª ed. 2015).

Praça do Comércio, Coimbra

Simone Weil

Levada do Castelejo

Estações

5. In ***De igual para igual*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 2001)[1568]:

UM SINAL QUE NOS ESCAPA

Poética

A céu aberto **

As casas

Deixa-me dar-te o verão

Setembro *

Uma floresta pintada por Ilda David'

Monte perdido[1569]

O último dia do verão *

Play for today

Os amigos *

A rapariga de Providence[1570] **

Strange eyes *

DE IGUAL PARA IGUAL

Outro Lugar

Como uma vela acesa[1571]

[1568] Il volume si trova diviso in tre sezioni: "Um sinal que nos escapa", "De igual para igual" e "Uma sombra, uma claridade". La postfazione, dal titolo "Tão perto do coração" è del poeta portoghese Eugénio de Andrade. Nell'antologia poetica *A noite abre meus olhos* tale divisione è eliminata. Questo è tra l'altro un volume molto rimaneggiato, come vedremo, al momento della sua inclusione in antologia.

[1569] Dai suoi iniziali 26 versi distribuiti lungo 3 strofe, il componimento, nella sua versione antologica, è stato ridotto ai tre versi finali della prima strofa della prima versione, del 2001.

[1570] Nella versione pubblicata in antologia, questa poesia ha sofferto la soppressione della prima strofa. Al contrario di quanto vedremo succedere con il componimento "Campo dei Fiori", in questo caso la traduzione di Manuele Masini in *La notte apre i miei occhi* non rispetta la versione estesa della poesia, ma quella ridotta che compare in antologia.

[1571] Similmente a quanto successo con "Monte perdido", anche questo componimento, che inizialmente presentava 14 versi distribuiti in 3 strofe, diventa un'unica strofa di quattro versi – che corrispondono alla strofa finale della versione del 2001. Anche il titolo subisce un piccolo cambiamento, diventando "Uma vela acesa".

Os girassóis[1572]

Ad te omnes caro veniet[1573]

Apenas um cigarro *

O dia de ontem[1574]

As possibilidades de um amor sobreviver[1575]

Menos para ti[1576]

A tua mão

Um fio de cabelo

Um pormenor de Piero della Francesca[1577] **

O grito[1578]

UMA SOMBRA, UMA CLARIDADE

Uma coisa inocente *

Segredos

Às escondidas

Campo dei Fiori[1579] *

Verónica[1580]

Uma Casa em Machico

Café de la Gare, Austerlitz

A direcção do sangue[1581]

Apontamento no Museu de Nápoles[1582] **

[1572] Si perdono, nella versione antologica, i cinque primi versi della prima strofa della prima edizione.
[1573] Componimento escluso dall'antologia *A noite abre meus olhos*.
[1574] Componimento escluso dall'antologia *A noite abre meus olhos*.
[1575] Componimento escluso dall'antologia *A noite abre meus olhos*.
[1576] Componimento escluso dall'antologia *A noite abre meus olhos*.
[1577] Il componimento soffre il taglio dei due versi iniziali della prima edizione, quando riportato nell'antologia. Similmente a quanto vedremo succedere con la poesia "A rapariga de Providence" e al contrario dell'operazione effettuata in "Campo dei Fiori", la traduzione di Manuele Masini in *La notte apre i miei occhi* si basa sulla seconda versione, ridotta, del componimento – tale come compare in antologia.
[1578] Il componimento soffre il taglio della strofa iniziale presente nella prima edizione, quando riportato nell'antologia.
[1579] Similmente a quanto successo con "Monte perdido" e "Como uma vela acesa", anche questo componimento, che inizialmente presenta 13 versi distribuiti in 2 strofe, si riduce all'ultima strofa, di tre versi. La traduzione di Manuele Masini in *La notte apre i miei occhi*, rispetta la prima versione, estesa, della poesia.
[1580] Componimento escluso dall'antologia *A noite abre meus olhos*.
[1581] Il componimento, escluso anch'esso dall'antologia *A noite abre meus olhos*, sarà alla base e fornirà il titolo allo spettacolo teatrale dell'attore e regista John Romão, presentato tra il 19 e il 30 marzo 2008 al Teatro Taborda di Lisbona, integrata nella prima edizione del ciclo "Try Better Fail Better" di giovani creatori.
[1582] Il componimento soffre il taglio del verso iniziale, presente nella prima edizione, quando riportato nell'antologia. Manuele Masini si basa su questa versione rivista nella traduzione che presenta in *Poetica Atlantica 2007*.

O século breve[1583]

6. In ***A estrada Branca*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 2005)[1584]:

Os insignificantes *

A montanha única

Uma história distante

O silêncio **

A estrada branca *

O esterco do mundo *

La Repubblica *

Praça de Santo Domingo, Madrid

A noite abre meus olhos[1585] *

Óstia *

A destruição de Cartago

Rare bird-flower paintings selected from The Ch'ing Palace collections

Um piquenique no campo

O passo do anjo

Clandestinos **

Ziw

Santa Teresa e as prostitutas

Vidas secretas

Clareira

Side of the road

Do canto de Débora (Jz 5, 31)

Plumas *

Ilha dos mortos

Plátanos **

Pontos luminosos *

A senhora Blume *

Lilases

[1583] Il componimento soffre il taglio della strofa iniziale presente nella prima edizione, quando riportato nell'antologia.
[1584] Nella citazione antologica di *A noite abre meus olhos*, il titolo del volume perde l'articolo iniziale, essendo semplicemente riferito come *Estrada Branca*.
[1585] Il componimento soffre il taglio della strofa iniziale presente nella prima edizione, quando riportato nell'antologia.

Via del Governo Vecchio [1586]**

O poema *

7. In ***Tábuas de Pedra*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 2005):

Pico Ruivo

Discussão sobre a actividade geológica em Delfos

Ensaião

O taxidermista

Endzeit

8. In ***O viajante sem sono*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 2009):

Para ler aos Noviços

Grafito

Sintra, antiga Estalagem da Raposa

Os castanheiros da mata

Jacob e o Anjo

Esculturas de José Pedro Croft, Fundação Gulbenkian

Trieste

Fábula

Nuvem

I Know Where The Summer Goes

Fragmento do Livro da Sabedoria

Suite

O corredor na penumbra

Black on Grey Paintings

Italian Memorial Sculture

O vento

De Profundis

Diante do mar

[1586] Il componimento soffre il taglio dei primi tre versi della strofa iniziale della prima edizione, quando riportato nell'antologia. Certamente per sbaglio tipografico, la versione portoghese e italiana in *Poetica Atlantica 2007* – che rispettano la prima edizione, estesa, del componimento - presentano una cesura a metà della prima strofa e la troncatura dell'ultimo verso.

Amazigh
Uma taça ática
Dia e Noite
Sintra, Casa do Parque
Bicicletas
Arrábida
Relatório de bens
Lourdes Castro, Rua da Olaria
Khôra
Travessia
Versões do Mundo
Poema[1587]

9. In ***Estação Central*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 2012):

It's Time to Be Clear
Isto é o meu corpo
Take My Hand Precious Lord
Um cigarro a arder
Os justos
A iguana no filme de Jafar Panahi
A arena no filme de João Salaviza
Dentro de casa
O perfume precioso
Salmo junto ao Rio Hudson
Retrato de Pasolini em Nova Iorque
Arte americana do século XX
Patti Smith explica o Cântico dos Cânticos
A ciência do amor
Quando Deus vacila em mim
The Pace Gallery
Escarpas
Credo

[1587] Componimento escluso dall'antologia *A noite abre meus olhos*.

A poesia completa de Marianne Moore

A delicadeza do mundo

A janela iluminada

Escrito num Livro de Horas[1588]

A ronda dos eleitos

Nocturno em Greenwich Village

O silêncio

O tempo

Através do Inverno e do Verão

Tarde de Inverno no parque

Chelsea Hotel

Voto de pobreza

A horta do meu pai

Coast to Coast

O mapa

Do poema como contrato social

Adília Lopes

Uma canção debaixo do dilúvio

Peregrinação

Imitação de Cristo

Escatologia[1589]

10. In ***A papoila e o monge*** (Lisboa, Assírio & Alvim, 2013)[1590]:

ESCOLA DO SILÊNCIO

[O silêncio só raramente é vazio]

[1588] Insieme al componimento "Escatologia", è stato precedentemente pubblicato sul giornale *Público* del 3 settembre 2011 e nel catalogo *Lo splendore della verità - La bellezza della carità. Omaggio degli artisti a Benedetto XVI per il 60º di Sacerdozio*, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011.

[1589] Insieme al componimento "Escrito num Livro de Horas" è stato precedentemente pubblicato sul giornale *Público* del 3 settembre 2011 e nel catalogo *Lo splendore della verità - La bellezza della carità. Omaggio degli artisti a Benedetto XVI per il 60º di Sacerdozio*, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011.

[1590] Il volume si trova diviso in sei sezioni: "Escola do silêncio", "Vida monástica", "Guia para perder-se nos montes", "Amanhecer na primeira cidade", "Amanhecer na segunda cidade" e "Livro das peregrinações" ed è corredato da una presentazione del poeta stesso. Sia le divisioni interne che la presentazione sono riportate nell'antologia poetica *A noite abre meus olhos*.

[O teu silêncio seja tal]

[Fazer calar para fazer dizer:]

[Não sei]

[Quando o templo se esvazia]

[O que por palavras nos está oculto]

[A história relata o que aconteceu]

[O silêncio não é um modo]

[Silêncio:]

[A linguagem habitual não pode dar voz]

[Silêncio:]

[Silêncio:]

[Há vários silêncios]

[Podes interrogar a papoila]

[Em silêncio o rochedo]

[As nuvens hoje parecem]

[Silêncio:]

[No silêncio da tarde]

[O silêncio tende a soterrar o pensamento]

[À força de fazê-las ouvir]

[O silêncio declara-se incapaz]

[Aprende a renunciar]

[Silêncio:]

[Na corda bamba]

[O silêncio não é ausência ou negação]

[Muitas vezes Deus prefere]

[O silêncio não está sob controle]

[O silêncio]

[As palavras ferem]

[Atei os sentidos à escuridão]

[A montanha segue em silêncio]

[O silêncio é o narrador]

[Uma iniciação ao silêncio]

VIDA MONÁSTICA

[Os que se assemelham a nada]

[Existo sem pressa]

[Nas mãos do oleiro]

[Diariamente repito]

[Por pátios e jardins silenciosos]

[Deus apaga]

[Primeiro dia de primavera:]

[Queres saber o que rezo nas orações?]

[Dentro e fora]

[Vive como quem constrói uma imagem]

[O que se instala na perfeição]

[Hospedo-me hoje nesta cabana]

[A noite escuta com a mesma indiferença]

[Tudo te pareça igual:]

[Feliz aquele que beija o ícone]

[Debruçado na tarde]

[Deus está vazio]

[A brisa arrasta pelo pátio]

[O monge duvida]

[A vida monástica]

[Toda a noite o gelo tombou]

[Torna-te um perfeito estranho]

[A verdadeira ciência da santidade]

[Adorar]

[O riacho incansável]

[Quais os confins]

[Ruído estranho sobre o telhado?]

[Ver Deus em toda a parte]

[No fundo dos campos]

[Prestarás conta de tudo:]

[Depois de uma tarde a tratar do jardim]

[O corvo rodopia e sobe]

[O vento]

[Perguntas quanto tempo deves rezar?]

[A bem-aventurança]

[Sem abandono]

[Apaixonado por tão pouco]

[Iniciada a meditação]

[Mesmo que faça frio]

[No mosteiro]

[Quem espera o nada]

[Em Deus tudo se assemelha:]

[Estás sempre à minha frente]

[A primavera a zumbir]

[O meu desejo na primavera:]

[Um a um]

[Em Deus tudo é Deus]

[Avisto de perto]

[O verão]

GUIA PARA PERDER-SE NOS MONTES

[Quando ao longe me voltei]

[Coisas que não deixam rasto:]

[Quando se extinguiu]

[Não somos a casa]

[A cada gesto o seu tempo]

[Sobre o tamarido]

[Ao ergueres a tua cabana]

[Há uma luz]

[A chuva de flores cobre o pico solitário]

[No ramo do marmeleiro]

[Quando cai a noite sobre a floresta]

[O que buscamos]

[Qualquer dom]

[O cheiro selvagem dos bosques]

[Estes palmos de floresta]

[Contemplemos]
[Não é raro que um bem]

AMANHECER NA PRIMEIRA CIDADE

[Na cabana mais distante]
[A noite flutua]
[Caminharam lado a lado pelos campos]
[Quando te deslocares]
[Não aceites sem protesto]
[A lua e o lago]
[Dos caniçais em repouso]
[A lua azulada]
[Por cima da grande vazia]
[A begónia refloriu]
[Um amarelo envolto em espinhos:]

AMANHECER NA SEGUNDA CIDADE

[Na travessia do canal]
[O bêbado na ponte]
[No vazio recorta-se com nitidez]
[O gafanhoto]
[Ao longo do rio]
[Tudo é efémero:]
[Caminhos plausíveis]
[Todo o inverno]
[Animo-me a ver as papoilas]
[Uma luz trémula e avermelhada]
[No alto da montanha]

LIVRO DAS PEREGRINAÇÕES

[A vastidão do mundo]

[Não interrogues o sentido]

[De tempos a tempos]

[A tua sede peregrino]

[O peregrino]

[A corça na orla do bosque]

[O velho trilho e a papoila]

[Deve algures existir]

[Estas folhas que estremecem na tarde]

[Uma rajada de vento carregada de neve]

[Em que lugar do mundo resplandece]

[O peregrino pede]

[Os estandartes de seda do templo]

[Na orla do mundo o absoluto existe]

[Quando saíres das cidades]

[Um fundo de ouro e púrpura]

[O pescador solitário sabe]

[O junco]

[Nas traseiras do templo]

[A imagem sorria-lhe]

[Tantas vezes]

[Um dia]

[Agora só resta]

Appendice / 4

Indice della bibliografia pasoliniana appartenente a José Tolentino Mendonça

Questa lista bibliografica, che nel frattempo avrà sofferto dei cambiamenti, è stata fatta in casa del poeta nella mattina del 28 febbraio 2014. Si tratta della sua collezione particolare di libri di e su Pier Paolo Pasolini, a cui ho avuto accesso per generosa disponibilità di José Tolentino Mendonça, che ringrazio.

Bibliografia di Pier Paolo Pasolini

1. *Poesia in forma di rosa: 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1976.

2. *I dialoghi* (prefazione di Gian Carlo Ferretti; a cura di Giovanni Falaschi), Roma, Editori riuniti, 1992.

3. *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

4. *Bestemmia: tutte le poesie* (a cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti; prefazione di Giovanni Giudici), 2 vols, Milano, Garzanti, 1993.

5. *La religione del mio tempo* (introduzione di Clelia Graz; con un saggio di Gianni D'Elia), Milano, Garzanti, 1995.

6. *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1997.

7. *Poesie*, Milano, Garzanti, 1999.

8. *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (a cura di Walter Siti e Silvia De Laude; con un saggio di Cesare Segre; cronologia a cura di Nico Naldini), 2 vols, Milano, A. Mondadori, 1999.

9. *Saggi sulla politica e sulla società* (a cura di Walter Siti e Silvia De Laude; con un saggio di Piergiorgio Bellocchio; cronologia a cura di Nico Naldini), Milano, A. Mondadori, 1999.

10. *Teatro* (a cura di Walter Siti e Silvia De Laude; con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey; cronologia a cura di Nico Naldini), Milano, A. Mondadori, 2001.

11. *La lunga strada di sabbia* (fotografie Philippe Séclier), Roma, Contrasto, 2005.

12. *Pasolini rilegge Pasolini: intervista con Giuseppe Cardillo* (a cura di Luigi Fontanella), Milano, Archinto, 2005.

13. *Ragionamento sul dolore civile* (nota di Mario Ricci), Bologna, Baiesi, 2005.

14. *Scritti corsari* (prefazione di Alfonso Berardinelli), Milano, Garzanti, 2008.

15. *Le ceneri di Gramsci* (prefazione di Giuseppe Leonelli), Milano, Garzanti, 2009.

16. *Poesie Scelte* (a cura di Marco Gramigni), Acquaviva (…)

Pasolini tradotto in portoghese

17. *O pai selvagem* (trad. Silvana S. Rodrigues), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

18. *Empirismo Herege* (trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.

19. *As últimas palavras de um ímpio, conversas com Jean Duflot* (trad. Isabel St. Aubyn), Lisboa, Distri, 1985.

20. *Amado Mio, Precedido de Actos Impuros* (trad. Jorge Silva Melo), Lisboa, Difel, 1986.

21. *Petróleo* (trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Notícias, 1996.

22. *Afabulação* (trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo), Lisboa, Cotovia, 1999.

23. *Uma Vida Violenta* (trad. José Lima), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

24. *Escritos Corsários, Cartas Luteranas: Uma Antologia* (trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Su Pasolini in Portogallo

25. AA.VV., *Pasolini: ciclo anos 60* (apresentado pela Fundação Calouste Gulbenkian), Lisboa, F.C.G., 1985.

26. AA.VV., *Pinturas e Desenhos de Pier Paolo Pasolini* (org. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian), Lisboa, F.C.G., 1985.

27. LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Duas paixões: Artaud, Pasolini* (trad. Bruno Duarte), Viseu, Vendaval, 2004.

Bibliografia italiana su Pier Paolo Pasolini

28. GOLINO, Enzo, *Pasolini: il sogno di una cosa: pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Milano, Bompiani, 1992.

29. SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini,* Firenze, Giunti, 1995.

30. SPILA, Piero (a cura di), *Il poeta con la macchina da presa: omaggio a Pier Paolo Pasolini*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di cinema, 2000.

31. LA PORTA, Filippo, *Pasolini: uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le lettere, 2002.

32. TRICOMI, Antonio, *Pasolini: gesto e maniera*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

33. MALAGUTI, Alfonso (a cura di), *Pasolini: quale eredità?* (atti del convegno tenutosi a Padova il 18 novembre 2005), Atripalda (Avellino), Laceno, 2006.

34. SCALIA, Gianni, *Pasolini mon ami assassine*, Bologna, Ogni uomo e tutti gli uomini, 2006.

35. POZZETTO, Gabriella, *"Lo cerco dappertutto": Cristo nei film di Pasolini, Milano*, Ancora, 2007.

36. SUBINI, Tomaso, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2007.

37. CANADÈ, Alessandro (a cura di), *Corpus Pasolini*, Cosenza, Pellegrini, 2008.

38. FRANCIONE, Fabio (a cura di), *Pasolini sconosciuto*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010.

39. AA. VV., *Pasolini Roma*, Paris: Skira Flammarion; Barcelona: Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, 2013.

Varia

40. BOUQUET, Stefane, *L'Evangile selon saint Matthieu*, Paris, Cahiers du cinema, 2003.

41. PASOLINI, Pier Paolo, *Roman Poems* (translated by Lawrence Ferlinghetti & Francesca Valente; preface by Alberto Moravia), San Francisco, City Lights Books, 2005.

42. *La rabbia di Pasolini* (regia di Pier Paolo Pasolini; realizzazione di Giuseppe Bertolucci; a cura di Roberto Chiesi; da un'idea di Tatti Sanguineti), Roma, Rarovideo, 2008.

43. MUGNO, Salvatore, *L'ultima partita di Pasolini*, Trapani 4 maggio 1975 (…)

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Teresa Jardim, copertina di *Os dias contados*. 41

2. Copertina del catalogo della mostra Pier Paolo Pasolini, *Figuratività e Figurazione*. 54

3. Copertina della seconda edizione di *As Estratégias do Desejo*. 57

4. Copertina di *Longe não sabia*, con la tipica veste grafica della collana "Forma". 58

5. Vicente Moreira Rato, copertina di *A que distância deixaste o coração*. 70

6. Ilda David', copertina della prima edizione di *Baldios*. 87

7. Rui Moreira, copertina della seconda edizione di *Baldios*. 88

8. Copertina di *Três vezes Deus*. 96

9. Ilda David', copertina di *De igual para igual*; parallelo con la copertina di *A Papoila e o Monge*. 97

10. Ilda David', copertina di *De igual para igual*; parallelo con la copertina di *Baldios*, della stessa artista. 98

11. Dalla collezione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Ercole Farnese" e "Venere Callipigia". 107

12. *Le repas chez Simon* (1737), del pittore francese Pierre Subleyras (1699-1749). 119

13. Copertina di *A construção de Jesus*. 119

14. *A direcção do sangue*, regia John Romão. Lisbona, Teatro Taborda, 19-30 marzo 2008. 125

15. Ilda David', copertina di *A estrada branca*. 147

16. Cartellone di *Perdoar Helena*, regia Marcos Barbosa. Lisbona, Teatro Taborda, 24 marzo - 24 aprile 2005. 148

17. Copertina di *Tábuas de Pedra*; parallelo con la copertina di *De igual para igual*, di Ilda David'. 154

18. Ilda David', *Tábuas de Pedra II*. 2005, tecnica mista su tela, 130x130cm. 158

19. Ilda David', copertina di *La notte apre i miei occhi*. 162

20. Copertine delle 1ª e 2ª edizione di *A noite abre os meus olhos*: Ilda David' e Lourdes Castro. 169

21. *Montanha de Flores* (1988-2003) di Lourdes Castro. 169

22. Paulo David (design), João Almeida (foto), copertina della 3ª edizione di *A noite abre os meus olhos*. 171

23. Oben Antón, copertina di *O viajante sem sono*. 174

24. José Pedro Croft, *senza titolo*, 2006 (scultura in ferro, specchio e vetro, inv. nº 07E1413 FCG-CAMJAP). 179

25. Fotografie di Ryan McGinley nella mostra *I Know Where The Summer Goes*, aprile- maggio 2008 nella galleria Team di New York. 183

26. "Fragmento do Livro da Sabedoria", musica di Alfredo Teixeira, 1ª esecuzione mondiale - Coro Anonymus, Fondazione Engenheiro António de Almeida, Porto, 2 luglio 2011. 187

27. Uno dei "Black on Gray Paintings" di Mark Rothko e copertina dell'album di Sandra Beresford, Italian Memorial Sculpture, 1820-1940: A Legacy of Love. 190

28. Copertina della versione portoghese di *O passo do adeus* di Cristina Campo. 198

29. Copertine delle versioni portoghesi del *Diario* e delle *Lettere* di Etty Hilleum. 201

30. Copertina di *A leitura infinita*. 203

31. Copertine delle tre edizioni di *O hipopótamo de Deus*. 207

32. Copertine di due delle edizioni portoghesi e della edizione italiana di *O tesouro escondido*. 209

33. Copertine di due delle edizioni portoghesi e della edizione italiana di *Pai Nosso que estais na Terra*. 212

34. Benedetto XVI tra il Cardinale Patriarca di Lisbona, Tolentino e il regista Manoel de Oliveira. Centro Cultural de Belém, Lisbona, 12 maggio 2010. 218

35. Tolentino presenta il suo poema a Benedetto XVI, inaugurazione della mostra "Lo splendore della verità, la bellezza della carità", 4 luglio 2011, Vaticano. 220

36. Copertine delle edizioni portoghese e italiana di *Nenhum caminho será longo*. 224

37. Copertine delle edizioni portoghese e italiana di *A mística do instante*. 227

38. Copertina di *Estação Central* e fotografia di Joaquim Augusto de Sousa, *Naufrágio do brigue italiano Torquato junto à zona de Santa Catarina no Funchal*, 26 novembre 1884. 233

39. Tre immagini di Pasolini a New York, della celebre intervista della Fallaci, in "l'Europeo", 1966. 236

40. Cartellone di *O Estado do Bosque*, regia Luís Miguel Cintra. Lisbona, Teatro Bairro Alto, 7-24 febbraio 2013. 249

41. 5 immagini di scena di *O Estado do Bosque*, compagnia teatrale Cornucópia, Lisbona, febbraio 2013. 253

42. Copertina di *O Estado do Bosque*, su una fotografia de José Pedro Croft. 259

43. José Pedro Croft, fotografia dalla mostra "Marcações e territórios", Lisbona, Galleria Chiado 8 - Arte Contemporânea. 259

44. Pagina della cronaca settimanale “Que coisa são as nuvens”, sulla revista di *Expresso*. 265

45. Miguel Sousa Tavares presenta le cronache *Que coisa são as nuvens?* riunite in volume, il 16 aprile 2015, nella Cineteca nazionale di Lisbona. 266

46. 21 marzo 2014, José Tolentino Mendonça rappresenta il Portogallo nella Giornata Mondiale della Poesia, salone nobile di palazzo Falconieri, sede dell’Accademia d'Ungheria, Roma. 267

47. Tolentino riceve il “Premio Letterario Res Magnae 2015” per il suo libro *La mistica dell’istante,* il 19 novembre 2015, a Palazzo Altieri, Roma, dall’Ambasciatore del Portogallo, Manuel Lobo Antunes. 268

48. Tolentino decorato dal Presidente della Repubblica portoghese, Aníbal Cavaco Silva, con il grado di Commendatore dell’Ordine Militare di Sant’Iago da Espada, Lisbona, 4 dicembre 2015. 269

49. Cartellone di *CREDO - Oratorio Interreligioso dell’Orchestra di Piazza Vittorio* e applausi alla fine della prima mondiale, 17 dicembre 2015, sul palco del Teatro Olimpico di Roma. 270

50. Copertina di *A papoila e o monge*. 273

51. José-Augusto França, *Atenção para “Accatone”,* “Jornal de Letras”, 17 gennaio 1962. 287

52. José-Augusto França, *Pasolini e Zeffirelli* (8 dicembre 1968) e *Pasolini ataca de novo* (10 novembre 1969), nel “Diário de Lisboa”. 289

53. Pubblicità all’esibizione portoghese del *Vangelo Secondo Matteo*. 292

54. Copertine delle due edizioni portoghesi di *Una vita violenta*. 293

55. Espiga Pinto, copertina della versione portoghese di *Ragazzi di vita*. 298

56. 25 aprile 1974: la “Rivoluzione dei Garofani”. 301

57. Eugénio de Andrade, *Requiem para Pier Paolo Pasolini* e disegno extra-testo di José Rodrigues. 305

58. Copertina del long-play *Pretextos para dizer*, poesia recitata da Mário Viegas (1978). 306

59. Fotogrammi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), utilizzato per il cartellone dello spettacolo teatrale *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini* (Casa da Comédia, 1981). 309

60. Copertina della prima edizione portoghese della poesia di Pasolini, a cura di Manuel Simões. 311

61. Copertina della prima versione portoghese di *Lettere Luterane* (Últimos escritos). 317

62. Copertina della riedizione della versione portoghese di *Lettere Luterane*. 320

63. Copertina della prima versione portoghese di *Scritti Corsari* (*Escritos Póstumos*). 321

64. Copertina di *Escritos Corsários, Cartas Luteranas* con la rielaborazione grafica di un ritratto di Pier Paolo Pasolini, scattato da Dino Pedriali sul ponte di Sabaudia nel 1975. 322

65. Copertina di *Empirismo Hereje* e la fotografia-base, dello svizzero Christian Vogt. 327

66. Copertina della versione portoghese di *L'odore dell'India*. 329

67. Fotogramma di *Salò* nel cartellone dello spettacolo teatrale *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, Lisbona, Casa da Comédia, 1981. 330

68. *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini*, regia Filipe La Féria. Lisbona, Casa da Comédia, 1981. 333

69. L'attore Rogério Samora in *A paixão segundo Pier Paolo Pasolini*. 334

70. Copertina del catalogo del cinematografico *Ciclo Pasolini: anos 60*, a cura della Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona, ottobre 1985. 336

71. Programma di sala dello spettacolo teatrale *Pílades*, regia Mario Feliciano, ACARTE / Fundação Gulbenkian, Lisbona, 28 settembre-31 ottobre 1985. 338

72. Copertina del catalogo della mostra di pittura e disegno di Pasolini, Centro de Arte Moderna / Fundação Gulbenkian, Lisbona, 1985. 340

73. Copertina della versione portoghese di *As últimas palavras de um ímpio, conversas com Jean Duflot.* 342

74. Copertine delle edizioni portoghese e italiana di *Amado mio*. 343

75. Cartellone dello spettacolo teatrale *Orgia*, regia di Pedro Marques, Compagnia teatrale "Artistas Unidos". 346

76. Fotografie di scena di *Orgia*, regia di Pedro Marques. 347

77. Titoli pasoliniani pubblicati all'interno della collana "Livrinhos de Teatro" (Artistas Unidos e Livros Cotovia) tra il 2006-2007: *Orgia / Pocilga, Besta de Estilo, Calderón* e *Pílades*. 348

78. Luís Miguel Cintra, regista e protagonista di *Afabulação*, Lisbona, Compagnia teatrale Cornucópia, novembre 1999. 351

79. Cartellone di *Íon*, regia di Luís Miguel Cintra, teatro comunale di Lisbona São Luiz, dal 24 aprile al 4 maggio 2014 –includeva, in chiusura, la lettura di due lettere di Gennariello. 354

80. Cartellone di *Pílades*, regia di Luís Miguel Cintra, Lisbona, Compagnia teatrale Cornucópia, settembre 2014. 355

81. Foto di scena di *Pílades*, regia di Luís Miguel Cintra, Compagnia teatrale Cornucópia. 357

82. Copertina della versione portoghese di *Petróleo*. 359

83. Cartellone dello spettacolo teatrale *Petróleo*, regia Luís Castro, Lisbona, Compagnia Karnart, 25 giugno - 21 luglio 2014. 360

84. Protagonisti di *Orgia*, regia João Grosso, Lisbona, Teatro Nacional D. Maria II, dicembre 2005. 364

85. Copertina dell'antologia poetica pasoliniana, tradotta da Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 366

86. Copertina della versione portoghese di *Teorema*. 367

87. Cartellone della retrospettiva integrale dell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini "O Sonho de uma coisa", Lisbona, Cinemateca Portuguesa, marzo-aprile 2006. 368

88. *Besta de Estilo*, regia di Antonio Latella, Lisbona, Grande Auditório della Culturgest, maggio 2006 (1). 369

89. *Besta de Estilo*, regia di Antonio Latella, Lisbona, Grande Auditório della Culturgest, maggio 2006 (2). 371

90. *Pocilga - No Word to a Soul*, regia di John Romão, Venezia, Teatro Junghans, 9 agosto 2012. 374

91. *Cada Sopro*, regia di John Romão e Paulo Castro, Lisbona, Teatro Politécnica, luglio-agosto 2013. 376

92. Immagini dello spettacolo itinerante *Teorema*, regia di John Romão, 2014. 378

93. Immagini dello spettacolo itinerante *Pocilga*, regia di John Romão, 2015. 380

94. Frederico Draw dipinge il murale pasoliniano, Roma, Teatro India, novembre 2015 (foto di Paolo Darra). 383

95. La conversione di San Paolo del Caravaggio nelle due versioni pervenute: l'iniziale, del 1600, appartenente alla famiglia romana Odescalchi, e quella del 1601, nella Cappella Cerasi della Basilica di Santa Maria del Popolo a Roma. 389

96. Copertina dell'edizione portoghese di Paulo, escritor de cartas. 492

97. Cartellone delle giornate si studi paolini «Esperar contra toda a esperança», Università Cattolica portoghese, 11-13 febbraio 2015. 495

98. Ilda David', San Paolo, della mostra "Cartas de S. Paulo", Braga, Seminário Conciliar, gennaio 2009. 503

99. Chiostro del Seminário Conciliar di Braga, mostra "Cartas de S. Paulo – pintura de Ilda David'". 504

100. Copertina del catalogo della mostra "Cartas de S. Paulo, pintura de Ilda David". 505

101. Ilda David', tre tele raffiguranti episodi paolini tratti dalle *Lettere*, dalla mostra "Cartas de S. Paulo". 506

102. Due autoritratti di Teixeira de Pascoaes come San Paolo e copertina della terza edizione della biografia dell'apostolo, pubblicata per la prima volta dall'autore portoghese nel 1934. 508

103. Pier Paolo Pasolini in un fotogramma di *Edipo re*, 1967. 541

104. Silvana Mangano interpreta Lucia nel film *Teorema*, 1968. 543

105. Pier Paolo Pasolini, ritratto dalla fine degli anni '60. 545

106. Pagina di “l’Europeo” con l’intervista della Fallaci a Pasolini, *Un marxista a New York* (13.10.1966) e la fotografia del poeta, pubblicata nella stessa intervista, avendo come sfondo il muro pubblicitario “Coca-Cola” e “Castro”, a cui fa riferimento Tolentino nel suo componimento “Retrato de Pasolini em Nova Iorque”. 552

107. Andrej Rublëv, Icona di San Paolo, 1407 circa, Galleria Tret'jakov, Mosca. 570

108. Pier Paolo Pasolini disegna in una spiaggia della Cappadocia durante il rodaggio di Medea. Foto di Maria Callas. 608

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ATTIVA

José Tolentino Mendonça

- Poesia
  - Antologia personale
  - Traduzioni in italiano all'interno di volumi antologici o collettanee
  - Poesia in antologia
  - Traduzioni di testi poetici
- Prosa
  - Saggistica teologica
  - Prefazioni e postfazioni, curatele ed edizioni critiche
  - Con lo pseudonimo Francisco Roda
- Teatro
- Periodici
  - Cronache settimanali nell'*Expresso,* "Que coisa são as nuvens"
    - 2013
    - 2014
    - 2015
    - Cronache riunite
  - Principali interviste e articoli in periodici

Pier Paolo Pasolini

- Poesia
  - Traduzioni poetiche
    - Dal latino
    - Dal francese
    - In friulano
    - Dal greco al friulano
- Narrativa
- Cinema: Sceneggiature e testi
- Teatro: Sceneggiature e testi
  - Traduzioni teatrali

Saggistica
Filmografia
Traduzioni portoghesi di Pier Paolo Pasolini

Paolo di Tarso

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Opere di carattere generale

Dizionari e Enciclopedie
Portoghesi
Italiani

José Tolentino Mendonça
Tesi
Recensioni critiche
Poeti portoghesi in rapporto con la sensibilità tolentiniana, citati nella tesi
Eugénio de Andrade
Sophia de Mello Breyner Andresen
Ruy Belo
Herberto Helder

Pier Paolo Pasolini
Pasolini, San Paolo e il sacro
Fortuna critica di Pasolini in Portogallo

Bibliografia critica di argomento paolino

BIBLIOGRAFIA ELETTRONICA

BIBLIOGRAFIA ATTIVA

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA

Poesia

Os dias contados, Funchal, SREC, 1990.

Longe não sabia, Lisboa, Presença, 1997.

A que distância deixaste o coração, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

Baldios, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999 (2ª ed, 2010).

De igual para igual, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

A estrada branca, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

Tábuas de pedra, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

O viajante sem sono, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

Estação central, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012.

A papoila e o monge, Lisboa, Assírio e Alvim, 2013.

Antologia personale

A noite abre meus olhos, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006 (trad. it.: *La notte apre i miei occhi*, traduzione di Manuele Masini, Pisa, ETS, 2006).

A noite abre meus olhos, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª edição revista e aumentada, 2010.

A noite abre meus olhos, Lisboa, Assírio & Alvim, 3ª edição revista e aumentada, 2015.

Traduzioni in italiano all'interno di volumi antologici o collettanee

AGOSTINELLI, Alessandro e MASINI, Manuele (a cura di), *Poetica Atlantica 2007*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 81-107.

AA.VV., *Lo splendore della verità - La bellezza della carità. Omaggio degli artisti a Benedetto XVI per il 60º di Sacerdozio*, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011, pp. 92-93.

Poesia in antologia

SILVA, Alberto da Costa e, BUENO, Alexei (a cura di), *Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999, pp. 92-93.

Traduzioni di testi poetici

CAMPO, Cristina, *O Passo do adeus*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

MONTEIRO, Manuel Hermínio (dir. editorial), *Rosa do Mundo, 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.

VON BINGEN, Hildegard, *Flor brilhante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

A oração dos homens – Uma antologia das tradições espirituais, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Cântico dos Cânticos, Lisboa, Cotovia, 1997 (2ª ed. 1999).

O dom das lágrimas – Orações da Antiga Liturgia Cristã, Assírio & Alvim, 2002.

Prosa

Saggistica teologica

As estratégias do desejo: um discurso bíblico sobre a sexualidade, Lisboa, Cotovia, 1994 (2ª ed. aumentada 2003).

Se eu quiser falar com Deus, Lisboa, Paulinas, 1998.

A Construção de Jesus, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

A leitura infinita: Bíblia e interpretação, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

Histórias escolhidas da Bíblia, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

O hipopótamo de Deus e outros textos, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

Pai-nosso que estais na terra: o pai-nosso aberto a crentes e a não-crentes, Lisboa, Paulinas, 2011 (trad. it. *Padre nostro che sei in terra: per credenti e non credenti*, Magnano, Qiqajon – Comunità di Bose, 2013).

O tesouro escondido: para uma arte da procura interior, Lisboa, Paulinas, 2011 (trad. it. *Il Tesoro Nascosto, Per un'arte della ricerca interiore*, Milano, Paoline, 2011).

Um Deus que dança – Itinerários para a Oração, Braga, Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, 2011.

Nenhum caminho será longo: para uma teologia da amizade, Lisboa, Paulinas, 2012 (trad. it. *Nessun Cammino sarà Lungo - Per una teologia dell'amicizia*, Milano, Paoline, 2013).

A mística di instante, tempo e promessa, Lisboa, Paulinas, 2014 (trad. it. *La mistica dell'istante, Tempo e Promessa*, Milano, Vita e Pensiero, 2015).

Prefazioni e postfazioni, curatele ed edizioni critiche

AA.VV., *Verbo: Deus como interrogação na poesia portuguesa*, sel. e pref. José Tolentino Mendonça, Assírio & Alvim, 2014.

ALVES, Laurinda, *Atitude Xis*, pref. José Tolentino Mendonça, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2007.

BELO, Duarte, *Os rostos de Jesus: uma revelação*, testo José Tolentino Mendonça, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013.

BELO, Ruy, *Aquele grande rio Eufrates*, introd. de José Tolentino Mendonça, Lisboa, Presença, 1996.

BENTO, José, *Alguns motetos*, sel. e pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

CAMPO, Cristina, *Os imperdoáveis*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

CLEMENTE, Manuel, *Igreja e sociedade portuguesa: do liberalismo à República*, ed. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012.

CLEMENTE, Manuel e FERNANDES, José Manuel, *Diálogo em tempo de escombros: uma conversa sobre Portugal, o mundo e a Igreja Católica*, pref. José Tolentino Mendonça, Colares, Pedra da Lua, 2010.

CORREIA, José Frazão, *Entre-tanto: a difícil bênção da vida e da fé*, posf. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Paulinas, 2014.

COSTA, João Bénard da, *Crónicas: imagens proféticas e outras*, pres. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

D'ALMEIDA, João Ferreira Annes, *Bíblia ilustrada*, pres. e fiss. testo José Tolentino Mendonça, 8 vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 2006.

GASTÃO, Ana Marques, CHAVES, António Rego e CARVALHO, Armando Silva, *Três vezes Deus*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

HADJADJ, Fabrice, *A profundidade dos sexos: para uma mística da carne*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Paulinas, 2010.

HILLEUM, Etty, *Diário: 1941-1943*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

LOURENÇO, Albano, *A bíblia contada pelos sabores*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

MURPHY-O'CONNOR, Jerome, *Paulo: escritor de cartas: o seu mundo, as suas opções, as suas técnicas,* pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Paulinas, 2010.

NEVES, Tony, *Crónicas com missão 2, 2005-2015*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, LIAM, 2015.

PASCOAES, Teixeira de, *O pobre tolo: prosa e poesia*, pres. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

PÉGUY, Charles, *Os portais do mistério da segunda virtude*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Paulinas, 2014.

ROSA, António Ramos, *Poesia presente: antologia*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.

SILVA, Alberto Vaz da, *Evocação de Sophia*, posf. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009.

SMITH, Huston, *A essência das religiões: a sabedoria das grandes tradições religiosas*, pref. José Tolentino Mendonça, 6 vol., Lisboa, Expresso, 2014.

VILA, Teresa Forcades y, *A teologia feminista na história*, pref. José Tolentino Mendonça, Maia, Presente, 2013.

WOODHOUSE, Patrick, *Etty Hillesum: uma vida transformada*, pref. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Paulinas, 2011.

Aqueles que têm os ossos frágeis, org. José Tolentino Mendonça, Lisboa, Astória, 1996.

Cartas de S. Paulo: Pintura de Ilda David', testo José Tolentino Mendonça, Braga, Seminário Conciliar de S. Pedro e S. Paulo, 2009.

Ilda David', testo José Tolentino Mendonça, Porto, G.F.S., 2002.

Ilda David': pintura 1995-1998, testo José Tolentino Mendonça, S. João da Madeira, C.A., 1998.

Mare magnum, testo José Tolentino Mendonça, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 2006.

Paisagem interior/ Inner landscape – José Pedro Croft, testo José Tolentino Mendonça, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

Pentateuco: Pintura de Ilda David', testo José Tolentino Mendonça, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

Con lo pseudonimo Francisco Roda

PASOLINI, Pier Paolo, *Escritos corsários cartas luteranas: uma antologia*, selez. testi e pres. Francisco Roda, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Teatro

Perdoar Helena, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

O estado do bosque, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012.

Periodici

Toda a Bíblia é Comunicação, "Bíblica - Série Cientifica", nº 2, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 1993.

O Pentecostes, "Bíblica – Série Cientifica", nº 4, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 1995.

Jesus Cristo, Palavra definitiva do Pai, "Bíblica - Série Cientifica", nº 5, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 1996.

O Espírito Santo: Senhor que dá a Vida, "Bíblica - Série Cientifica", nº 6, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 1997.

A função cristológica do espaço em Lc 7, 36-50, "Didaskalia", 33, 1/2, Lisboa, 2003, pp. 121-137.

Identidade e enigma: a interacção dos personagens na secção galilaica de Lucas, "Didaskalia", 35, 1/2, Lisboa, 2005, pp. 175-200.

A construção de Jesus: uma leitura narrativa de Lc 7, 36-50, "Didaskalia", 36, 1/2, Lisboa, 2006, pp. 85-93.

As declinações do amor - uma curiosidade do testo lucano, "Didaskalia", 37, 1/2, Lisboa, 2007, pp. 107-114.

Poesia ou a arte de varrer o pátio, "Cadernos Damião de Goes", 1, Bruxelas, 2008.

Poética da Escrit(ur)a, "Theologica", 44 2/2, Braga, 2009, pp. 295-303.

Uma conversa com Deus, "Expresso", 14 dicembre 2013.

Quando o Novo Testamento cita os poetas (Act 17,28), "Communio, Revista Internacional Católica", 4, XXXI, Porto, Associação de Teologia e Cultura Cristã, ottobre-dicembre 2014, pp. 391-397.

Cronache settimanali nell'*Expresso,* "Que coisa são as nuvens"

2013

Quem quer ouvir o silêncio de B Fachada?, 19 gennaio 2013.

Liliana, Nádia e a liberdade, 26 gennaio 2013.
O preço de um poema, 2 febbraio 2013.
Quando (não) comer é uma oração, 9 febbraio 2013.
O computador tem saudades de Deus?, 16 febbraio 2013.
Da resignação do papa como facto banal, 23 febbraio 2013.
Padre, deixe lá as flores, 2 marzo 2013.
Temos de pensar o fim dos partidos políticos?, 9 marzo 2013.
Ó amigos, não existem amigos, 16 marzo 2013.
Aprender primeiro, 23 marzo 2013.
Sobre a Páscoa, 29 marzo 2013.
O sal da vida, 6 aprile 2013.
A fé das árvores, 13 aprile 2013.
O dinheiro, 20 aprile 2013.
Uma sociedade de trabalhadores sem trabalho, 27 aprile 2013.
A floresta a crescer, 4 maggio 2013.
O ano do pensamento mágico, 11 maggio 2013.
A religião de um danado, 18 maggio 2013.
A arte da lentidão, 25 maggio 2013.
O século de Fátima, 1 giugno 2013.
Aqui somos felizes, 8 giugno 2013.
A arte esquecida da paciência, 15 giugno 2013.
Estradas Secundárias, 22 giugno 2013.
O que é compreender, 29 giugno 2013.
O elogio da pequena história, 6 luglio 2013.
A novidade de uma Encíclica, 13 luglio 2013.
A arte do inacabado, 20 luglio 2013.
A caixa dos brinquedos, 27 luglio 2013.
Peregrinação interior, 3 agosto 2013.
A Freira da Pop Art, 10 agosto 2013.
A noite e o riso, 17 agosto 2013.
Pastelaria, 24 agosto 2013.
A alternativa nómada, 31 agosto 2013.
Insolente e límpido, 7 settembre 2013.
Cabaret Voltaire, 14 settembre 2013.
A desconhecida, 21 settembre 2012.
Ir ao encontro do que se perde, 27 settembre 2013.
O que resta de Deus, 5 ottobre 2013.
Grandes cemitérios sob a lua, 12 ottobre 2013.
Amada vida, 19 ottobre 2013.
Andar, abraçar, 26 ottobre 2013.
Aprender a morrer, 2 novembre 2013.
Salvos pelos Avós, 9 novembre 2013.
A Alegria dos Outros, 15 novembre 2013.
Pedir, 23 novembre 2013.
Chama-se Etty Hillesum, 30 novembre 2013.
O Papa também sonha, 7 dicembre 2013.
A ciência da Felicidade, 14 dicembre 2013.
Saber e não saber o que pensar, 21 dicembre 2013.
Está lá?, 28 dicembre 2013.

2014

Menos de dois dólares, 4 gennaio 2014.
João e Maria, 11 gennaio 2104.
Saber ouvir os lugares, 18 gennaio 2014.
O resto é indiferente, 25 gennaio 2014.
A cor do que não vemos, 1 febbraio 2014.
A rainha das massas, 8 febbraio 2014,
Viagem em Itália, 15 febbraio 2014.
Salvar uma borboleta é salvar o mundo, 22 febbraio 2014.
O prazer de esperar, 1 marzo 2014.
Obrigado, Luís Miguel Cintra, 8 marzo 2014.
Nós sabíamos que está dentro de nós, 15 marzo 2014.
Primaverar, 22 marzo 2014.
Arte é nostalgia de Deus, 29 marzo 2014.
A inveja, 5 aprile 2014.
O Cristo cigano, 12 aprile 2014.
Agradecer o que nos dão, 18 aprile 2014.
As lágrimas do general, 25 aprile 2014.
Cuidar, 3 maggio 2014.
O testamento de Jesu Christo, 10 maggio 2014.
O que é feito do nosso desejo?, 17 maggio 2014.
Cantar, 23 maggio 2014.
O cidadão Charles Péguy entrará no Panteão?, 31 maggio 2014.
Louvor de H.H., 7 giugno 2014.
Olhar para a vida, 13 giugno 2014.
A velhice ofendida, 21 giugno 2014.
O elogio da frugalidade, 28 giugno 2014.
Elogio da perseverança, 5 luglio 2014.
O Messias vem ao sábado, 12 luglio 2014.
Sobre uma carta de Rosa Luxemburgo, 19 luglio 2014.
O Homem que inventou a roda, 26 luglio 2014.
O biberão, 2 agosto 2014.
Viajar, 9 agosto 2014.
As maçãs de Cézanne, 15 agosto 2014.
Trocar de mãos, 23 agosto 2014.
O instante e a graça, 30 agosto 2014.
Religião e Chocolate, 6 settembre 2014.
Greco, 13 settembre 2014.
O Cristianismo está a morrer?, 20 settembre 2014.
O elogio do odor, 27 settembre 2014.
A cultura não é um luxo, 4 ottobre 2014.
O que se passa com a Igreja Católica?, 8 novembre 2014.
Pensar o uso como alternativa, 15 novembre 2014.
Habitar, cuidar, 22 novembre 2014.
Habeas Corpus, 29 novembre 2014.
A resposta, 6 dicembre 2014.
A nossa mesa de Natal, 13 dicembre 2014.
Há um dia em que Deus vem, 20 dicembre 2014.
O tempo da compaixão, 27 dicembre 2014.

2015

A alegria também se aprende, 3 gennaio 2015.
Uma gota a cair no mar, 10 gennaio 2015.
O humor é a liberdade, 17 gennaio 2015.
Eu falo às paredes, 24 gennaio 2105.
O que se passa convosco?, 31 gennaio 2015.
A espiritualidade clandestina de Saramago, 7 febbraio 2015.
Natureza-morta com batatas, 14 febbraio 2015.
Tempo de Quaresma, 21 febbraio 2015.
Mário Soares e Deus, 28 febbraio 2015.
Isso um workaholic não sabe, 7 marzo 2015.
Literatura e sofrimento, 14 marzo 2015.
Adília, 21 marzo 2015.
Uma semana para ouvir Bach, 28 marzo 2015.
Aproximações a Jesus, 3 aprile 2015.
Que a tua mão esquerda saiba o que faz a direita, 11 aprile 2015.
Hóspedes do grande mistério do mundo, 18 aprile 2015.
A tijela de Poussin, 25 aprile 2015.
Bogotá, 1 maggio 2015.
Um sem-abrigo entre os príncipes, 09 maggio 2015.
Sobre a educação, 16 maggio 2015.
O elogio da carta, 23 maggio 2015.
A religião do futebol, 30 maggio 2015.
Stanca luce ou os benefícios do cansaço, 6 giugno 2015.
Somos analfabetos do silêncio, 13 giugno 2015.
A encíclica verde do Papa Francisco, 20 giugno 2015.
Saudades de Alberto Vaz da Silva, 27 giugno 2015.
Paragem em Inhotim, 4 luglio 2015.
Montevideu, 11 luglio 2015.
A vida sem mais, 5 settembre 2015.
Refugiados, 12 settembre 2015.
Voltar a casa, 19 settembre 2015.
Carrie & Lowell, 26 settembre 2015.
Até agora não houve resposta, 2 ottobre 2015.
Aprender com a fragilidade, 10 ottobre 2015.
Teresa, 17 ottobre 2015.
Frankfurt, 24 ottobre 2015.
Funeral em vida, 31 ottobre 2015.
Mobilização total, 7 novembre 2015.
O pacto das catacumbas, 14 novembre 2015.
A desconhecida voz do real, 21 novembre 2015.
Carta ao Pai Natal, 29 novembre 2015.
A misericórdia como caminho, 5 dicembre 2015.
Amanhã, 12 dicembre 2015.
Natal na frente de luta, 19 dicembre 2015.
Deus, 24 dicembre 2015.
Que é pois o tempo?, 31 dicembre 2015.

Cronache riunite
Que coisa são as nuvens: expresso crónicas, Paço de Arcos, Expresso, 2015.

Principali interviste e articoli in periodici

ARAÚJO, Carmen, *Herança grega e culpa na peça «Perdoar Helena»,* "Diário de Notícias", 25 marzo 2005.

AVELAR, Mafalda, *Conheça os lançamentos económicos da semana, "Diário Económico",* 12 ottobre 2012.

AVILLEZ, Maria João, *O cristianismo, graças a Deus, venceu a tentação de declarar inimigos,* "Jornal-i", 26 dicembre 2009.

CARVALHO, Bernardo, *Portugal invade o Rio amanhã*, "Folha de São Paulo", 19 aprile 1999.

CARVALHO, Bernardo, *Antologia reúne poetas jovens e consagrados*, "Folha de São Paulo", 19 aprile 1999.

CARVALHO, Catarina, *A crise vai recentrar-nos,* "Diário de Notícias", 28 dicembre 2011.

CASTANHEIRA, José Pedro, *José Saramago: "O que me vale, caro Tolentino, é que já não há fogueiras em São Domingos!",* "Expresso", 25 ottobre 2009.

COELHO, Eduardo do Prado, *A que distância deixaste o coração*, "Público", 19 settembre 98.

CORDEIRO, Ana, *A fé alimenta-se de poesia,* "Estante", 14 aprile 2014.

CORTEZ, António Carlos, *The real thing*, "Jornal de Letras, Artes e Ideias", 11dicembre 2013.

COSTA, João Bénard da, *O dicionário do estendimento*, "Público", 11 febbraio 2007.

FERREIRA, Ana Bela, *Nova reitora da Católica toma hoje posse*, " Diário de Notícias", 18 ottobre 2012.

FREIRE, Rita Silva, *José Tolentino Mendonça: «Acho que Deus nos vai perdoar tudo»,* "Sol", 25 febbario 2013.

FREITAS, Helena de Sousa, *DN Jovem, Uma existência entre o Papel e a Net*, "JJ" (rivista del Clube dos Jornalistas), gennaio-marzo 2008.

GARCIA, Rita, José Tolentino Mendonça: «Vi matar uma pessoa», "Sábado", 13 ottobre 2014.

MARGATO, Cristina, *Na escuridão, as palavras*, "Expresso", 2 febbraio 2013.

MARGATO, Cristina, *O caminho da fé supõe uma rebeldia*, "Expresso", 14 gennaio 2014.

MARQUES, Carlos Vaz, *A fé é claramente nocturna,* "Ler", 6 dicembre 2009.

MARUJO, António, *A Bíblia de Ferreira d'Almeida é a obra em português mais publicada*, "Público", 6 maggio 2006.

MARUJO, António, *A Bíblia, a arte e as culpas do pecado original*, "Público", 24 ottobre 2009.

MARUJO, António, *Arte e cristianismo, Quatro artistas na Capela do Rato*, "Público", 27 febbraio 2010.

MARUJO, António, *Bíblia, sete histórias de uma paixão,* "Público", 24 dicembre 2011.

MARUJO, António, *Papa renova amizade com o mundo da arte*, "Público", 22 novembre 2009.

MEXIA, Pedro, *Lugares de Beleza*, "Público", 25 agosto 2010.

MOURA, Catarina, *Deus ainda é uma questão e merece uma antologia e um festival de poesia*, "Público", 11 luglio 2014.

NADAIS, Inês, *Portugal no epicentro da Feira Internacional do Livro de Turim*, "Público", 4 maggio 2006.

NUNES, Maria Leonor, *José Tolentino Mendonça, A Arte do Silêncio,* "Jornal de Letras, Artes e Ideias", 11 dicembre 2013.

OLIVEIRA, Ricardo Miguel, *Três madeirenses nos '100 mais influentes'*, "Diário de Notícias" (edizione Funchal), 7 luglio 2012.

PINHEIRO, Fátima, *O estado da Cornucópia: o teatro acabou?,* "Público", 22 febbraio 2013.

RAPOSO, Henrique, *Deus e a máfia do cinismo*, "Expresso", 17 febbraio 2015.

RIBEIRO, Anabela Mota, *Vivo da partilha dos outros. É uma vida pobre? É. É uma vida riquíssima? É? Sou assim,* "Público", 9 dicembre 2012.

RIBEIRO, Anabela Mota, *Vivemos com os olhos colados nos sapatos*, "Jornal de Negócios", 24 dicembre 2014.

RIBEIRO, João, *Tenho de me levantar cedo,* "Jornal de Letras, Artes e Ideias", 28 dicembre 2011.

RIBEIRO, Manuel António, *Um fim de semana com Eugénio de Andrade e Tolentino Mendonça*, "Voz Portucalense", 29 gennaio 2014.

RIBEIRO, Manuel António, *Leitura: Três vezes Deus,* "Viragem", 58, gennaio-aprile 2008.

SALVADOR, João Miguel, *Que coisa são as nuvens? José Tolentino Mendonça responde*, "Expresso", 16 aprile 2015.

SILVA, José Mário, *Uma iniciação ao silêncio*, "Expresso", 7 dicembre 2013.

SILVA, Maria Ramos, *Um poema de Ruy Belo é um texto sagrado*, "Jornal-i", 26 marzo 2011.

STILWELL, Isabel, *Deus não pode ser visto como Pai Natal,* 20 novembre 2011.

VIEGAS, Francisco José, *Razão e comoção*, "Correio da Manhã", 16 dicembre 2012.

WONG, Bárbara e GASPAR, Miguel, *A Igreja não precisa só de correção, precisa de inspiração,* "Público", 24 marzo 2013.

WONG, Bárbara e LORENA, Sofia, *Alguém duvida que 2000 anos de história da Igreja a tornaram numa perita em humanidade?,* "Público", 6 ottobre 2014.

O meu primeiro livro, "Jornal de Letras, Artes e Ideias", 7 gennaio 2015.

«Perdoar Helena» estreia no Teatro Taborda, "Jornal de Notícias", 23 marzo 2005.

Portugal é país convidado da Feira de Turim, "Diário de Notícias", 13 aprile 2006.

Saiba quem são os 100 portugueses mais influentes, "Expresso", 10 luglio 2012.

Tolentino Mendonça lança hoje O Tesouro Escondido, "Diário de Notícias", 16 febbraio 2011.

PIER PAOLO PASOLINI

Poesia

Poesie a Casarsa, Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942.

Poesie, San Vito al Tagliamento, Stamperia Primon, 1945.

Diari, Casarsa, Pubblicazioni dell'Academiuta, 1945.

I pianti, Casarsa, Pubblicazioni dell'Academiuta, 1946.

Dov'è la mia patria, Casarsa, Edizioni dell'Academiuta, 1949.

Tal còur di un frut, Tricesimo, Edizioni di Lingua Friulana, 1953.

Dal diario (1945-47), Caltanissetta, Sciascia, 1954.

La meglio gioventù, Firenze, Sansoni, 1954.

Il canto popolare, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954.

Le ceneri di Gramsci, Milano, Garzanti, 2012 (1957).

L'usignolo della Chiesa Cattolica, Milano, Garzanti, 2004 (1958).

Roma 1950. Diario, All'insegna del pesce d'oro, Milano, Scheiwiller, 1960.

Sonetto primaverile (1953), Scheiwiller, Milano, 1960.

La religione del mio tempo, prefazione di Franco Marcoaldi, Milano, Garzanti, 2010 (1961).

Poesia in forma di rosa, prefazione di Edoardo Esposito, Milano, Garzanti, 2012 (1964).

Poesie dimenticate, a cura di Luigi Ciceri, Udine, Società filologica friulana, 1965.

Trasumanar e organizzar, prefazione di Franco Cordelli, Milano, Garzanti, 2007 (1971).

La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974, con un saggio di Furio Brugnolo, Torino, Einaudi, 2002 (1975).

Le poesie: Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa, Trasumanar e organizzar, Milano, Garzanti, 1975.

Pasolini, Poesie e pagine ritrovate, a cura di Andrea Zanzotto e Nico Naldini, Roma, Lato Side, 1980.

Bestemmia. Tutte le poesie (a cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti, prefazione di Giovanni Giudici), 2 vol., Milano, Garzanti, 1993.

Poesie scelte, a cura di Nico Naldini e Francesco Zambon, con una introduzione di F. Zambon, Milano, TEA, 1997.

Poeta delle Ceneri, a cura di Piero Gelli, Milano, Archinto, 2010.

Tutte le poesie, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, 2 voll., Mondadori, Milano 2009.

Traduzioni poetiche

Dal latino

Dall'Eneide, *Umberto Todini, Virgilio e Plauto, Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in *Lezioni su Pasolini*, a cura di Tullio De Mauro e Francesco Ferri, Ascoli Piceno, Sestante, 1997, p. 56.

Dal francese

ALLARD, Roger, *Storia di Yvonne*, in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. 82–87.

PELLERIN, Jean, *La romanza del ritorno*, in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. 88–93.

FRÉNAUD, André, *Esortazione ai poveri*, in *L'Europa letteraria*, dicembre 1960.

In friulano

TOMMASEO, Niccolò, *A la so Pissula Patria*, in *Il Stroligut*, n. 1, avost 1945, p. 19.

UNGARETTI, Giuseppe, *Luna*, in *Il Stroligut*, n. 2, avril 1946, p. 19.

Dal greco al friulano

Tre frammenti di Saffo, in FUSILLO, Massimo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 243–244.

Narrativa

Ragazzi di vita, prefazione di Vincenzo Cerami, Milano, Garzanti, 2009 (1955).

Una vita violenta, prefazione di Giuseppe De Robertis, Milano, Garzanti, 2008 (1959).

L'odore dell'India, Milano, Longanesi, 1962.

Il sogno di una cosa, presentazione di Edoardo Albinati, Milano, Garzanti, 2009 (1962).

Alì dagli occhi azzurri, Milano, Garzanti, 1965.

Teorema, Milano, Garzanti, 2009 (1968).

La Divina Mimesis, con uno scritto di Enzo Siciliano, Milano, Mondadori, 2006 (1975).

Amado mio preceduto da Atti impuri, con uno scritto di A. Bertolucci, edizione a cura di Concetta D'Angeli, Milano, Garzanti, 2006 (1982).

Petrolio, a cura di Silvia De Laude, con una nota filologica di Aurelio Roncaglia, Milano, Mondadori, 2008 (1992).

Un paese di temporali e di primule (a cura di Nico Naldini), Parma, Guanda, 1993.

Romàns, seguito da un articolo per il «Progresso» e Operetta marina (a cura di Nico Naldini), Parma, Guanda, 1994.

Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966) (a cura di Walter Siti), Torino, Einaudi, 1995.

Romanzi e racconti, a cura di W.Siti e Silvia De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di Nico Naldini, 2 voll., Milano, Mondadori, 2010.

CINEMA: Sceneggiature e testi

«La notte brava», in *Filmcritica*, novembre-dicembre 1959.

Accattone (prefazione di Carlo Levi), Roma, FM, 1961; poi in *Accattone, Mamma Roma, Ostia* (introduzione di Ugo Casiraghi), Milano, Garzanti, 1993, pp. 23-236.

Mamma Roma, Milano, Rizzoli, 1962; poi in *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, cit., pp. 239-401.

Il Vangelo secondo Matteo (a cura di Giacomo Gambetti), Milano, Garzanti, 1964.

Il Vangelo secondo Matteo; Edipo re; Medea, introduzione di Morando Morandini, Milano, Garzanti, 2006.

«La commare secca», in *Filmcritica*, ottobre 1965.

Uccellacci e uccellini, Milano, Garzanti, 1966.

Edipo re, Milano, Garzanti, 1967.

«Che cosa sono le nuvole?», in *Cinema e Film*, 1969.

«Porcile» (soggetto del primo episodio, titolo originario «Orgia»), in *ABC*, 10 gennaio 1969.

«Appunti per un poema sul Terzo Mondo» (soggetto), in *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi* (a cura di Michele Mancini e Giuseppe Perrella), Roma, Theorema, 1981, pp. 35-44.

Ostia, un film di Sergio Citti (sceneggiatura di S. Citti e Pier Paolo Pasolini), Milano, Garzanti, 1970.

Medea, Milano, Garzanti, 1970.

Il padre selvaggio (racconto-sceneggiatura per un film mai realizzato), Torino, Einaudi, 1975.

Trilogia della vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury, il Fiore delle Mille e una notte) (a cura di Giorgio Gattei), Bologna, Cappelli, 1975.

San Paolo, Torino, Einaudi, 1977.

Appunti per un'Orestiade africana (a cura di Antonio Costa), Ferrara, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983.

«Ignoti alla città» (commento), in *Pier Paolo Pasolini, Il cinema in forma di poesia* (a cura di Luciano De Giusti), Pordenone, Cinemazero, 1979, pp. 117-18.

«La canta delle marane» (commento), *ibid.*, pp. 119–20.

«Comizi d'amore» (scaletta preparatoria), *ibid.*, pp. 123–27.

«Storia indiana» (soggetto), *ibid.*, pp. 134–35.

«Le mura di Sana'a» (commento), in *Epoca*, 27 marzo 1988.

«Porno-Teo-Kolossal», in *Cinecritica*, aprile-giugno 1989.

«Sant'Infame», in *Cinecritica*, aprile-giugno 1989.

«La Terra vista dalla Luna, sceneggiatura a fumetti» (presentazione di Serafino Murri), in *MicroMega*, ottobre-novembre 1995.

«La Nebbiosa», in *Filmcritica*, 459/460, novembre-dicembre 1995.

Teorema, Milano, Grazanti, 2009.

Per il cinema, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e Mario Martone, saggio introduttivo di Vincenzo Cerami, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

TEATRO: Sceneggiature e testi

«Italie Magique», in *Potentissima signora, canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti*, Milano, Longanesi, 1965, pp. 187-203.

«Pilade» in *Nuovi Argomenti*, luglio-dicembre 1967.

«Affabulazione» in *Nuovi Argomenti*, luglio-settembre 1969.

Calderón, Milano, Garzanti, 1973.

I Turcs tal Friùl - I Turchi in Friuli, a cura di Luigi Ciceri, Udine, Forum Julii, 1976; nuova edizione a cura di Andreina Nicoloso Ciceri, Udine, Società filologica friulana, 1995.

Porcile, Orgia, Bestia da stile, con una nota di Aurelio Roncaglia, Milano, Garzanti, 1979.

Teatro - Calderón, Affabulazione, Pilade, Porcile, Orgia, Bestia da stile, prefazione di Guido Davico Bonino, Milano, Garzanti, 1988.

«La sua gloria» (dramma in 3 atti e 4 quadri, 1938), in *Rendiconti*, 40, marzo 1996, pp. 43-70.

Teatro, a cura di W. Siti e Silvia De Laude, Luca Ronconi e Stanislas Nordey, cronologia a cura di Nico Naldini, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

Bestia da stile (a cura di Pasquale Voza), Bari, Editrice Palomar, 2005.

Traduzioni teatrali

ESCHILO, *Orestiade*, Urbino, Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa, 1960.

PLAUTO, *Il vantone*, Milano, Garzanti, 1963; nuova edizione 1994, con la presentazione di U. Todini.

Saggistica

Paolo Weiss (testo di Pasolini, con 34 tavole del pittore), Roma, Edizioni della Piccola Galleria, 1946.

Passione e ideologia (1948-1958), Milano, Garzanti, 1960.

«I parlanti» (1948) estratto da *Botteghe Oscure*, Roma, 1951; poi in appendice a Ragazzi di vita, Torino, Einaudi, 1979.

Donne di Roma, introduzione di Alberto Moravia, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Empirismo eretico, prefazione di Guido Fink, Milano, Garzanti, 2000 (1972).

Scritti corsari, prefazione di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 2008 (1975).

Volgar'eloquio, a cura di Antonio Piromalli e Domenico Scafoglio, Napoli, Athena, 1976.

Lettere luterane, presentazione di Guido Crainz, Milano, Garzanti, 2009 (1976).

Descrizioni di descrizioni, a cura di Graziella Chiarcossi, introduzione di Paolo Mauri, Milano, Garzanti, 2006 (1979).

Il sogno del centauro, a cura di Jean Duflot; introduzione di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1983.

Il Portico della Morte, a cura di Cesare Segre, Milano, Garzanti, 1988.

Antologia della lirica pascoliana, introduzione e commenti, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Torino, Einaudi,1993.

I film degli altri, a cura di Tullio Kezich, Parma, Guanda, 1996.

Poesia dialettale del Novecento, a cura di Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda, 1952.

Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare, a cura di Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda, 1955.

Pier Paolo Pasolini e il setaccio 1942-1943, a cura di Mario Ricci, Bologna, Cappelli, 1977.

Stroligut di cà da l'aga (1944) - *Il Stroligut* (1945-1946) - *Quaderno romanzo* (1947), (riproduzione anastatica delle riviste dell'Academiuta friulana a cura del Circolo filologico linguistico padovano), Padova, 1983.

Lettere: 1955-1975, con una cronologia della vita e delle opere a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988.

Pasolini su Pasolini: conversazioni con Jon Halliday, Parma, Guanda, 1992.

Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1996.

Il caos, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori riuniti, 1999.

Passione e ideologia, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009.

Saggi sulla letteratura e sull'arte, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano, Mondadori, 2008.

Saggi sulla politica e sulla società, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2009.

Filmografia

Accattone (1961).

Mamma Roma (1962).

Ro.Go.Pa.G., episodio *La ricotta* (1963).

La rabbia (1963; regia sua e di Giovannino Guareschi).

Comizi d'amore (1964).

Sopralluoghi in Palestina per il *Vangelo secondo Matteo* (1964).

Il Vangelo secondo Matteo (1964).

Uccellacci e uccellini (1966 - sopravvissuto anche uno spezzone muto del film, non inserito nel montaggio, dal titolo *L'aigle - l'uomo bianco*).

Le streghe, episodio *La Terra vista dalla Luna* (1967).

Capriccio all'italiana, episodio *Che cosa sono le nuvole?* (1967).

Edipo re (1967).

Appunti per un film sull'India (1967-1968).

Teorema (1968).

Amore e rabbia, episodio *La sequenza del fiore di carta* (1968).

Porcile (1968-1969).

Appunti per un'Orestiade africana (1968-1969).

Medea (1969).

Il Decameron (1971).

Le mura di Sana'a (1971).

I racconti di Canterbury (1972).

Il fiore delle Mille e una notte (1974).

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975).

Porno-Teo-Kolossal (1976 - incompiuto a causa della morte di Pasolini nel 1975).

Traduzioni portoghesi di Pier Paolo Pasolini

Uma vida violenta, trad. José Manuel Calafate, Lisboa, Portugália, 1965.

Vádios, trad. Virgílio Martinho, Lisboa, Ulisseia, 1966.

Últimos Escritos, trad. Manuel Braga da Cruz, Coimbra, Centelha, 1977.

Escritos Póstumos, trad. Helena Ramos, Lisboa, Moraes, 1979.

Empirismo Herege, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.

As Últimas Palavras de um Ímpio, trad. Isabel Saint-Aubyn, Lisboa, Distri, 1985.

Amado Mio, Precedido de Actos Impuros, trad. Jorge Silva Melo, Lisboa, Difel, 1986.

Petróleo, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Notícias, 1996.

Afabulação, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Cotovia, 1999.

Uma Vida Violenta, trad. José Lima, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Poemas, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Assírio & Alvim, 2005.

Teorema, trad. Ana Tanque, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2005.

Escritos Corsários, Cartas Luteranas: Uma Antologia, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Calderón, trad. Mário Feliciano e António Barahona, Lisboa, Cotovia, 2006.

Pílades, trad. Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge, Lisboa, Cotovia, 2006.

Orgia; Pocilga, trad. Olinda Gil, Lisboa, Cotovia, 2006.

Besta de Estilo, trad. Clara Rowland, Lisboa, Cotovia, 2006.

O cheiro da Índia, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, 90 Graus, 2008.

PAOLO DI TARSO

Lettere / San Paolo, introduzione e traduzione di Giuseppe Barbaglio, Milano, Rizzoli, 2009.

Nuovo Testamento: greco, latino, italiano, testo greco di Nestle-Aland, traduzione interlineare di Alberto Bigarelli, testo latino della Vulgata Clementina, testo italiano della nuovissima versione della Bibbia; a cura di Piergiorgio Beretta, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2010.

Bíblia dos Capuchinhos, dir. Herculano Alves, Lisboa, Difusora Bíblica, 1993.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Opere di carattere generale

ADINOLFI, Goffredo, *Ai confini del fascismo: propaganda e consenso nel Portogallo salazarista*, prefazione di António Costa Pinto, Milano, F. Angeli, 2007.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005.

ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Porto, Sextante, 2010.

ALVAREZ, José Carlos, *Um rapaz chamado Mário Viegas*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2001.

ALTER, Robert, *L' arte della narrativa biblica*, Brescia, Queriniana, 1990.

ALTER, Robert, *L' arte della poesia biblica*, Roma, G&B press, 2011.

ANDRADE, Carlos Santarém, *Vértice: índice de autores: 1942-1986*. Coimbra, Vértice, 1987.

ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e Censura Em Portugal: 1926-1974*, Lisboa, Arcádia, 1978.

AUERBACH, Eric, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, 2 vol., Torino, Einaudi, 2000.

BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

BAPTISTA, António Alçada, *A pesca à linha. Algumas memórias*, Lisboa, Editorial Presença, 2000, pp. 59-72.

BARTHES, Roland, *A aventura semiológica*, Lisboa, Edições Setenta, 1987.

BARTHES, Roland, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.

BARTHES, Roland, *O rumor da língua*, Lisboa, Edições Setenta, 1987.

BAZIN, André, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1999.

BENJAMIN, Walter, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.

BERNARDELLI, Andrea, *Intertestualità*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000.

BROOKS, Peter, *Trame*, Torino, Einaudi, 2004.

BUONO, Oreste Del, *L'Opera completa di Piero della Francesca*, Milano, Rizzoli, 1967.

CALVINO, Italo, *Porquê ler os clássicos*, Lisboa, Teorema, 1994.

CAMPANA, Dino, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi, Torino, 2003.

CANELAS, Lucinda, *Com Luca Ronconi o teatro era primeiro palavra*, "Público", 22 febbraio 2015.

CAZZULO, Aldo, *Trenta anni fa Lisbona, Alla rivoluzione dei garofani sui Boeing a noleggio - Il grand tour degli italiani di sinistra in Portogallo,* "Corriere della Sera", 4 aprile 2004.

CICCUTO, Marcello e ZINGONE, Alexandra (a cura di), *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio, Mauro Baroni editore, 1998.

COELHO, Alexandra Lucas, *Oitenta rosas para Sophia*, "Público", 6 novembre 1999.

COELHO, Alexandra Lucas, *Resistência é a palavra*, "Público", 16 luglio 2007.

COELHO, Rui Pina *A Casa da Comédia (1946-1975): De Fernando Amado a Bertolt Brecht*, "Sinais de Cena", 6, Lisboa, APCT/CET, 2006, pp.121-128;

COELHO, Rui Pina, *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

COGLITORE, Roberta (a cura di), *Lo sguardo reciproco: letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, ETS, 2007.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CORTI, Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

COSTA, João Bénard da, *Muito Lá de Casa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

CRUZ, San Juan de la, *Obra completa*, ed. Luce López-Baralt e Eulogio Pacho, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La nuova Italia, 1997.

DE MARCHIS, Giorgio, *José Régio e la polemica neorealista*, Roma, Japadre Editore, 1999.

DE MARTINO, Ernesto, *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti, 1995.

DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento funebre al pianto di Maria*, introduzione di Clara Gallini, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

DOUGLAS, Mary, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabu*, Bologna, il Mulino, 2013.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

ELIADE, Mircea, *O Mito do eterno retorno*, Lisboa, Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

ELIADE, Mircea, *Salazar e la rivoluzione in Portogallo*, a cura di Horia Corneliu Cicortaş, Milano, Bietti, 2013.

ELIADE, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

FARIA, Nuno e MOLDER, Jorge, *Os Últimos Dias: Desenhos de Alexandre Conefrey, Paulo Brighenti, Rui Moreira, Rui Vasconcelos*, Lisboa, CAM/FCG, 2000, p. 34 e 36.

FERNANDES, João e BURMESTER, Maria, *À luz da Sombra: Lourdes Castro, Manuel Zimbro*, Porto, Fundação Serralves / Assírio & Alvim, 2010.

FERREIRA, José Ribeiro, *O tema de Orfeu em* Musa *de Sophia de Mello Breyner Andresen*, "Hvmanitas", Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, L, 1998, pp. 1019-1024.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.), *Simone Weil: marginalidade e alternativa*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.

FERREIRA, Serafim, *A censura fascista e os autores portugueses*, "A página da educação", 181, agosto/settembre 2008.

FERREIRA, Vergílio, *Aparição*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983.

FERRO, Antonio, *Il fascismo portoghese: le interviste di Ferro a Salazar*, a cura di Daniele Serapiglia, Bologna, Pendragon, 2014.

FIORI, Gabriella, *Simone Weil. Biografia di un pensiero*, prefazione di Carlo Bo, Milano, Garzanti, 2006.

FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XX* , Lisboa, Bertrand Editora, 1991.

FOUCAULT, Michel, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di Georges Canguilhem, Milano, BUR, 2010.

GARDINI, Nicola, *Letteratura Comparata*, Milano, Mondadori, 2002.

GENETTE, Gérard, *Palinsesti*, Einaudi, Torino, 1997.

GENIAZZI, Luigi, *Come l'emozionante tema di nuovo inizio*, "Avvenire", 13 maggio 2010.

GOODMAN, Nelson, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

GORIELY, Serge, *Le théâtre de René Kalisky*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2008.

GUILLÉN, Claudio, *L'uno e il molteplice, introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 2008.

HAZARD, Paul, *La crisi della coscienza europea*, Torino, UTET, 2007.

LEAL, Joana Cunha, *Lourdes Castro*, in A.A.V.V., Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Colecção. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 132.

LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

LONGHI, Claudio, *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri (à la manière de Jarry)* in *Acting Archives Review*, 7, IV, maggio 2014.

LONGHI, Roberto, *Caravaggio*, a cura di Giovanni Previtali, Roma, Editori riuniti, 2006.

LOTMAN, Jurij Mihajlovič, *Il girotondo delle Muse: saggi sulla semiotica delle Arti e della Rappresentazione*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003.

MACHADO, Paula, *Virgílio Martinho: dramaturgo*, Lisboa, Comissão Municipal de Toponímica, 1999.

MARTINS, Fernando, *Emigração: A imensa debandada* in *História de Portugal*, a cura di José Mattoso, v.7, *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Estampa, 1994, p.421.

MARUJO, António, *Ilda David' pinta um vulcão chamado Paulo de Tarso*, "Público", 21 gennaio 2009.

MELO, Alexandre, *Arte e artistas em Portugal*, Lisboa, Bertrand Editora / Instituto Camões, 2007.

MELO, Jorge Silva, *1967-2007: Olímpio Ferreira, Um homem que fazia livros*, "Público", 4 gennaio 2008.

MEXIA, Pedro, *Os instrumentos da alegria*, "Diário de Notícias", 14 giugno 2005.

MIRABILE, Andrea, *Scrivere la pittura: la funzione Longhi nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009.

MORAN, Joe, *Interdisciplinarity*, London, Routledge, 2010.

MOUTINHO, José Viale, *O antigo Café de São Lázaro, memórias e artes, notas e versos*, Porto, UNICEPE, 2012.

OTTO, Rudolf, *O Sagrado*, Lisboa, Edições 70, 2005.

PECORA, Massimiliano, *La parola che guarda: figure della descrizione*, Bologna, Archetipolibri, 2011.

PESSOA, Fernando, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1944.

PIMENTA, Fernando Tavares, *Storia politica del Portogallo contemporaneo: 1800-2000*, Firenze, Le Monnier, 2011.
PITTA, Eduardo, *Eugénio e os áulicos*, "Diário de Notícias", 14 giugno 2005.

PITTA, Eduardo, *Um rapaz a arder: Memórias 1975-2001*, Lisboa, Quetzal, 2013, p.67.

PLATÃO, *Íon*, trad.Victor Jabouille, Mem Martins, Inquérito, 1999.

PLATÃO, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRAZ, Mario, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansone 1996.

REBELLO, Luiz Francisco, *Breve história do teatro português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.

RONDANINA, Roberto, *Simone Weil. Mistica e rivoluzionaria*, Milano, Paoline, 2001.

SÁ, Jorge Reis e LAGE, Rui (a cura di), *Poemas Portugueses: Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII Ao Séc. XXI*, Porto, Porto Editora, 2009.

SAMORA, Rogério, *Auto- retrato*, "Expresso", 8 novembre 2014.

SAVARESE, Gennaro, *Indagini sulle Arti sorelle: studi su Letteratura delle immagini e Ut pictura poesis negli scrittori italiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

SHAW, George Bernard, *Plays: pleasant and unpleasant*, s.l., Kessinger Legacy Reprints, 2007.

SILVESTRI, Agnese, *René Kalisky une poétique de la répétition*, Bruxelles, Éd. A.M.L. – Peter Lang, 2007.

STEINER, George, "Che cosa è la letteratura comparata?" in *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 1997.

TAMEN, Teresa (a cura di), *A aventura da Moraes*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 2006.

TODOROV, Tzvetan, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.

WEIL, Simone, *Attesa di Dio*, a cura di Maria Concetta Sala, con un saggio di Giancarlo Gaeta, Milano, Mondolibri, 2010.

ZAMITH, Fernando, *Vilar de Mouros: 35 anos de festivais*, Porto, Afrontamento, 2003.

As várias vidas de um megalómano, "Público", 16 agosto 2013.

De Andrade, versi di un ostinato rigore, "Il giornale", 14 giugno 2005.

Il Portogallo si prepara a ricevere il Papa, "l'Osservatore Romano", 8 maggio 2010.

Letras, ativismo e resistência, Vítor Silva Tavares e a Editora &etc,"K Jornal de Crítica", novembre/dicembre 2007.

Luís Cília, "Jornal de Notícias", 17 febbraio 1985.

Morreu Espiga Pinto, pintor do mundo alentejano, "Público", 1 ottobre 2014.

Dizionari e Enciclopedie

Portoghesi

Dicionário da língua portuguesa / Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, A.C.L.

*Dicionário Houaiss de sinónimos e antónimos / Instituto Antônio Houaiss de Lexicógrafos,*Lisboa, Círculo de Leitores, 2007.

Grande Dicionário da língua portuguesa / António de Morais Silva, Lisboa, Editorial Confluência, 1949-59.

Logos: enciclopédia luso-brasileira de Filosofia (dir. Roque Cabral *et alii*), Lisboa, Verbo, 1989-

Verbo: enciclopédia luso-brasileira de cultura, edição século XXI (dir. João Bigotte Chorão), Lisboa, Verbo.

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal, VII vol., O Estado Novo (1926-1974),* Lisboa, Ed. Estampa, 1994, p.421.

Italiani

Enciclopedia Dantesca (dir. Umberto Bosco), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.

Enciclopedia dei Santi. Bibliotheca Sanctorum, Roma, Città nuova.

Grande dizionario della lingua italiana / Salvatore Battaglia, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.

Treccani: dizionario della lingua italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.

José Tolentino Mendonça

Tesi

CORDEIRO, Gonçalo Vítor Plácido, *Velha Aliança, da sensibilidade bíblica em alguma poesia portuguesa do final do século XX*, Tesi dottorato in Studi Comparatistici, Fac. Letras, Univ. de Lisboa, 2011. Relatore: Helena Carvalhão Buescu.

TEIXEIRA, Ana Luísa de Azevedo Pereira, *A palavra silenciosa: uma leitura da poesia de José Tolentino Mendonça*, Tesi laurea., Fac. Letras, Univ. de Coimbra, 2006. Relatore: José Carlos Seabra Pereira.

VAFIADIS, Alessandra P. Bucci, *José Tolentino Mendonça: Procurar uma sílaba, il ruolo mutevole delle parole*, Tesi laurea, Fac. Lettere e Filosofia, Univ. degli Studi Roma Tre, 2010. Relatore: Giulia Lanciani; correlatore: Francisco de Almeida Dias.

Recensioni critiche

CORTEZ, António Carlos, *Recensão crítica a 'O Viajante sem Sono', de José Tolentino Mendonça*, "Colóquio/Letras", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 174, maggio 2010, pp. 204-207.

SOARES, Martinho, *José Tolentino Mendonça, Perdoar Helena*, "Boletim de Estudos Clássicos", Coimbra, Universidade de Coimbra-Faculdade de Letras-Instituto de Estudos Clássicos, 45, 2006, pp.179-181.

Poeti portoghesi in rapporto con la sensibilità tolentiniana, citati nella tesi:

Eugénio de Andrade

Primeiros poemas (1947); *As mãos e os frutos* (1948); *Os amantes sem dinheiro* (1950), Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993.

As palavras interditas (1951); *Até amanhã* (1956), Porto, Limiar, 1990.

Coração do dia (1958); *Mar de Setembro* (1961), Porto, Limiar, 1981.

Ostinato rigore (1964), Porto, Limiar, 1984.

Os afluentes do silêncio (1968), Porto, Limiar, 1979.

Obscuro domínio (1971), Porto, Limiar, 1986.

Véspera da água (1973), Porto, Limiar, 1990.

Limiar dos pássaros (1976), Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1994.

Memória doutro rio (1978), Porto, Limiar, 1985.

Matéria solar, Porto, Limiar, 1980.

Rosto precário, Porto, Limiar, 1979.

Trocar de rosa, Porto, Limiar, 1981.

O Peso da Sombra, Porto, Limiar, 1982.

Escrita da terra (1974), Porto, Limiar, 1983

Branco no branco (1984); *Contra a obscuridade* (1988), Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993.

Vertentes do olhar, Porto, Limiar, 1987.

O outro nome da terra, Porto, Limiar, 1988.

Rente ao dizer, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1992.

Homenagens e outros epitáfios (1974), Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993.

A sombra da memória, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993.

Oficio de paciência, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1994.

Os lugares do lume (1998), Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2001.

Os sulcos da sede, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2001.

Sophia de Mello Breyner Andresen

Poesia (1944), Lisboa, Caminho, 2005.

O Dia do Mar (1947), Lisboa, Caminho, 2003.

Coral (1950), Lisboa, Caminho, 2003.

No Tempo Dividido (1954), Lisboa, Caminho, 2005.

Mar Novo (1958), Lisboa, Caminho, 2003.

Livro Sexto (1962), Lisboa, Caminho, 2003.

O Cristo Cigano (1961), Lisboa, Caminho, 2003.

Geografia (1967), Lisboa, Caminho, 2004.

Dual (1972), Lisboa, Caminho, 2004.

O Nome das Coisas (1977), Lisboa, Caminho, 2004.

Navegações (1983), Lisboa, Caminho, 2004.

Ilhas (1989), Lisboa, Caminho, 2004.

Musa (1994), Lisboa, Caminho, 2004.

O búzio de cós e outros poemas (1997) Lisboa, Caminho, 2004.

O rapaz de bronze, Lisboa, Salamandra, 1990.

História da gata borralheira, in *Histórias da terra e do mar*, Lisboa, Salamandra, 1984.

Ruy Belo

Todos os poemas (vol. I.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Todos os poemas (vol. II.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Todos os poemas (vol. III.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Herberto Helder

Photomaton & Vox, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979.

Pier Paolo Pasolini

ACCROCCA, Elio Filippo (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, biobibliografie di poeti, narratori e critici*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

AGOSTI, Stefano, *La parola fuori di sé: scritti su Pasolini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004.

ANGELINI, Franca, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000.

ANZOINO, Tommaso, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.

ARECCO, Sergio, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Partisan, 1972.

BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, B. Mondadori, 1998.

BAZZOCCHI, Marco Antonio, *I buratini filosofi, Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007

BENEDETTI, Carla, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

BERETTA, Chiara, *Un viaggio, due Indie – Un'idea dell'India, di Alberto Moravia e L'odore dell'India, di Pier Paolo Pasolini*, "*Tempo Rubato"*, 10 luglio 2013.

BERTELLI, Pino, *Pier Paolo Pasolini: il cinema in corpo: atti impuri di un eretico*, Roma, Libreria Croce, 2001.

BERTINI, Antonio, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979.

BERTOLUCCI, Attilio, *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991.

BERTRAND, Joseph, *La Passion de Pasolini selon Kalisky*, "Pourquoi pas?", dicembre1977.

BETTI, Laura *et alii* (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: una vita futura*, Vicenza, Fondo P. P. Pasolini, 1985.

BETTI, Laura e GALINUCCI, Michele (a cura di), *Le regole di un'illusione*, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991.

BIONDILLO, Gianni, *Pasolini, il corpo della città*, Milano, Unicopli, 2001.

BISONI, Claudio, "I corpi di Salò e il Reale del desiderio" in *Fata Morgana*, 21,VII, settembre-dicembre 2013, pp. 217-223.

BOARINI, Vittorio, *et alii* (presentati da), *Da Accattone a Salò: 120 scritti sul cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Tipografia Compositori, 1985.

CAMON, Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982.

CARDILLO Giuseppe, *Pasolini rilegge Pasolini*, Milano, Archinto, 2005.

CASI, Stefano, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.

CERAMI, Matteo e SESTI, Mario (a cura di), *La voce di Pasolini, i testi*, Milano, Feltrinelli / Real Cinema, 2006.

CITTI Sergio, *Pasolini Pier Paolo Ostia*, Milano, Garzanti, 1970.

COSTA, Antonio, "Pasolini: eresia semiologica e scrittura tragica" in *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993, pp.128-59.

DE GIUSTI, Luciano, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1985.

DE GIUSTI, Luciano, "La perdita della realtà e il cinema inintegrabile" (conversazione con G. Bachmann del 13 settembre 1974), in PASOLINI, Pier Paolo, *Pier Paolo Pasolini, il cinema in forma di poesia*, Pordenone, Edizioni Cinemazero, 1979.

DI GIAMMATTEO, Fernando, *Lo scandalo Pasolini*, Roma, Ed. dell'Ateneo e Bizzarri, 1976.

DELEUZE, Gilles, L'Immagine-Movimento (1983), Milano, Ubulibri, 1984, p.95.

D'ELIA, Gianni, *L'eresia di Pasolini: l'avanguardia della tradizione dopo Leopardi*, Milano, Effigie, 2005.

DE MAURO, Tullio e FERRI, Francesco (a cura di), *Lezioni su Pasolini*, Ripatransone, Sestante, 1997.

DE NARDIS, Luigi, *Roma di Belli e di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.

FALLACI, Orianna, *et alii*, *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Milano, Gammalibri, 1976.

FERRERO, Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Venezia, Marsilio, 2005.

FERRI, Francesco, *Linguaggio, passione e ideologia: Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Roma, Progetti Museali Editore, 1996.

FORTINI, Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.

FRANCESE, Joseph, *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*, Foggia, Bastogi, 1991.

GALLUZZI, Francesco, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.

GARDAIR, Jean-Michel. *Narciso e il suo doppio: saggio su La nuova gioventù di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996.

GIORDANA, Marco Tullio, *Pasolini: un delitto italiano*, Milano, Mondadori, 1994.

GOLINO, Enzo, *Pasolini: il sogno di una cosa: pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bologna, Il Mulino, 1985.

GOLINO, Enzo (a cura di), *Poeti d'Italia: Pasolini e i moderni: Novecento*, Milano, Bompiani, 1989.

GOLINO, Enzo, *Tra lucciole e Palazzo: il mito Pasolini dentro la realtà*, Palermo, Sellerio, 1995.

GONZÁLEZ, Fernando, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Universitad de Salamanca, 1997.

GORIELY, Serge, *Ni juif, ni grec: Kalisky, Pasolini. Deux parcours d'artistes au-delà de leur identité* in *La Transgression chrétienne des identités*, Paris, Cerf, 2012, p. 103-117.

GUGLIELMI, Guido, *Su Pier Paolo Pasolini con il testo inedito "La sua gloria"*, Bologna, Pendragon, 1996.

JORI, Giacomo, *Pasolini*, Torino, Einaudi, 2001.

KALISKY, Rene, *La Passione secondo Pier Paolo Pasolini*, Genova, Costa & Nolan, 1984.

LA PORTA, Filippo, *Pasolini: uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002.

LEONELLI, Giuseppe, *Il lettore di se stesso: da Voltaire a Pasolini*, Torino, Aragno, 2003.

LEVATO, Vincenzina, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e le neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria, Mannelli Rubbettino, 2002.

LICCIOLI, Edi, *La scena della parola: teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997.

MAGALETTA, Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Quattro Venti, 1997.

MAGRELLI; Enrico (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.

MANICA, Raffaele e PIERANGELI, Fabio, *Pasolini, invettiva e azzurro: due letture di Teorema*, Roma, Nuova Cultura, 1992.

MANNINO, Vincenzo, *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1977.

MANZOLI, Giacomo, *La voce e il silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001.

MARAZZINI, Claudio, *Sublime volgar eloquio: il linguaggio poetico di Pier Paolo Pasolini*, Modena, Mucchi,1998.

MARTELLINI, Luigi, *Introduzione a Pasolini*, Bari, Laterza, 1993.

MARTELLINI, Luigi (a cura di), *Il dialogo, il potere, la morte: Pasolini e la critica*, Bologna, Cappelli, 1979.

MAZZA, Antonia, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2002.

MEACCI, Giordano, *Improvviso il Novecento: Pasolini professore*, Roma, Minimum fax, 1999.

MICCICHÈ, Lino, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1999.

MICCICHÈ, Lino, "Promemoria per un itinerario attraverso il cinema di Pasolini" in AA.VV., *Tutti i film di Pier Paolo Pasolini*, Siena, Amministrazione Provinciale di Siena, 1985.

MICONI, Andrea, *Pier Paolo Pasolini: la poesia, il corpo, il linguaggio*, Genova, Costa & Nolan, 1998.

MOSCATI, Italo, *Pasolini e il teorema del sesso, 1968: dalla Mostra del cinema al sequestro, un anno vissuto nello scandalo*, Milano, Il saggiatore, 1995

MUZZIOLI, Francesco, *Come leggere Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1989.

NALDINI, Nico, *Mio cugino Pasolini*, Milano, Bietti, 2000.

NALDINI, Nico, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989.

PARIGI, Stefania, *Pier Paolo Pasolini: Accattone*, Torino, Lindau, 2008.

PARUSSA, Sergio, *L'eros onnipotente. Erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 2003.

PETRAGLIA, Sandro, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

PIERANGELI, Fabio e BARBARO, Patrizio, *Pier Paolo Pasolini: biografia per immagini*, Cavellermaggiore, Gribaudo, 1999.

RAIMONDI, Luca, *Nient'altro che un sogno. Pierpaolo Pasolini e la Trilogia della vita*, Foggia, Bastogi, 2005.

RINALDI, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982.

RUOZZI, Gino (a cura di), *Epigrammi italiani: da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Torino, Einaudi, 2001.

SANTATO, Guido, *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980.

SCARPETTA, Guy, *L'Impuro, letteratura, musica e pittura: analisi della creatività contemporanea*, Milano, SugarCo Edizioni, 1990.

SÉCLIER, Philippe, *Pier Paolo Pasolini: la lunga strada di sabbia*, Milano, Contrasto DUE, 2005.

SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2012.

SICILIANO, Enzo, *Prima della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1965.

SOLDATI, Mario, *Da spettatore*, Milano, 1973, pp.170-179, già in "Il «Vangelo» di Pasolini", in *l'Europeo*, 28 novembre 1964.

SPAGNOLETTI, Giacinto, *L'impura giovinezza di Pasolini*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1998.

SPONZILLI, Mariannina, *L'intangibile attualità di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, L'autore libri, 1996.

TEODONIO, Marcello (a cura di), *Pasolini tra friulano e romanesco*, Roma, Colombo, 1997.

TITONE, M. Sabrina, *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, Olschki, 2001.

TODINI, Umberto, *Pasolini e l'antico: i doni della ragione*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995.

TRICOMI, Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini: un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005.

TROMBADORI, Duccio (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: figuratività e figurazione: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 febbraio-23 marzo 1992*, Roma, Carte Segrete, 1992.

TUCCINI, Giona, *Il vespasiano e l'abito da sposa: fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, Pasian di Prato, Campanotto, 2003.

VIGHI, Fabio, *Le ragioni dell'altro: la formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna, Longo, 2001.

VOZA, Pasquale, *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica: storia e antologia*, Napoli, Liguori, 2000.

ZANZOTTO, Andrea e NALDINI, Nico (a cura di), *Pasolini: poesie e pagine ritrovate*, Roma, Lato Side, 1980.

ZIGAINA, Giuseppe, *Hostia: Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1995.

ZIGAINA, Giuseppe, *Pasolini e la morte: mito, alchimia e semantica del nulla lucente*, Venezia, Marsilio, 1987.

ZIGAINA, Giuseppe, *Pasolini tra enigma e profezia*, Venezia, Marsilio, 1989.

ZIGAINA, Giuseppe, *Pasolini e l'abiura*, Venezia, Marsilio, 1994.

ZIGAINA, Giuseppe, *Pasolini e il suo nuovo teatro: senza anteprime ne' prime ne' repliche*, Venezia, Marsilio, 2003.

ZIGAINA, Giuseppe, *Pasolini: un'idea di stile: uno stilo*, Venezia, Marsilio, 1999.

Pasolini, San Paolo e il sacro

CONTI CALABRESE, Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca book, 1994.

ESCOBAR, Roberto, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, "Cinemasessanta", 121, 1978, pp. 19-25.

FANTUZZI, Virgilio, *Cinema sacro e profano*, Roma, La civiltà cattolica, 1983.

FANTUZZI, Virgilio, *La religiosità e il cinema al tempo del Concilio* in *10: 1960-1964 / Scuola nazionale di cinema*, a cura di Giorgio De Vincenti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 220-234.

FELICE, Angela e GRI, Gian Paolo (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venezia, Marsilio / Casarsa della Delizia, Centro studi Pier Paolo Pasolini, 2013.

GALLO, Daniele, *Pier Paolo Pasolini. Sulle tracce del sacro*, Milano, Gruppo Editoriale Viator, 2014.

GIULIANI, Silvia, *San Paolo secondo Pasolini: ascesi e organizzazione*, "Cahiers d'études italiennes", 9, Grenoble, Université Stendhal, 2009, pp. 118-119.

GRANDELIS, Alessandra, Teorema *e* San Paolo. *Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura*, "Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione", 5, Parma, Università di Parma, giugno 2012.

QUIRINO, Ilario, *Pasolini: sulla strada di Tarso*, Lungro, C. Marco, 1999.

PANICALI, Anna, *Le voci e la parola*, in *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato, Padova, CLEUP, 1983, pp.169-176.

PANICALI, Anna, *et alii*, *Pier Paolo Pasolini: testimonianze*, Firenze, Salani, 1982.

PARMEGGIANI, Francesca, *Pasolini e la parola sacra: il progetto del "San Paolo"*, "Italica", 73, Indiana, American Association of Teachers of Italian, 1996, pp.195-214.

PASSANNANTI, Erminia, *Il Cristo dell'eresia: rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Joker, 2009.

PEROLINO, Ugo, *Il sacro e l'impuro, letteratura e scienze umane da Boine a Pasolini*, Cesena, Il ponte vecchio, 2012.

PEROLINO, Ugo, *Badiou e Pasolini, la grammatica dell'Evento nella sceneggiatura della vita di San Paolo*, in *Sublime e antisublime nella modernità*, Pisa. ETS, 2012, pp. 695-706.

RICORDA, Ricciarda, *Pier Paolo Pasolini: epifanie del sacro*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. II: *L'Età Contemporanea*, a cura di P. Gibellini e N. Di Nino, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 397-417.

SANVITALE, Francesca. "Il San Paolo di Pasolini: lo scandalo inattuale della verità." in *Il Ponte*, 10, 1990, 94-102.

SPINETO, Natale, et alii, *Su Pasolini e il sacro*, Udine, Darp Friuli, 1997.

SUBINI, Tomaso, *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini*, in *Il dilettoso monte: raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, LED, 2004, pp. 221-222.

SUBINI, Tomaso, *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de Il Vangelo secondo Matteo*, in *2 Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Roma, EdS, 2006, pp. 223-237.

SUBINI, Tomaso, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2008.

SUBINI, Tomaso, *Pier Paolo Pasolini: La ricotta*, Torino, Lindau, 2009.

SUBINI, Tomaso, *Tre studi su il vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, Milano, R. Cortina, 2010.

Fortuna critica di Pasolini in Portogallo

ALBUQUERQUE, Maria, *Artistas Unidos estreiam Pasolini no Teatro Viriato*, "Público" 6 gennaio 2006.

ANDRADE, Eugénio de, *Requiem para Pier Paolo Pasolini*, Porto, Inova, 1977.

BESSA-LUÍS, Agustina, "A paixão segundo um Coríntio" in *Alegria do Mundo I, escritos dos anos 1965 a 1969*, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 17-20.

COELHO, Eduardo Prado, *Pasolini*, "Público", 13 dicembre 2005.

FRANÇA, Elisabete, *'Desesperada vitalidade' matou Pasolini há 30 anos*, "Diário de Notícias", 2 novembre 2005.

FRANÇA, Elisabete, *Pasolini inédito na Culturgest*, "Diário de Notícias", 18 maggio 2006.

FRANÇA, José-Augusto França, "Atenção para *Accattone*" in *Jornal de Letras e Artes*, 17.01.1962.

FRANÇA, José-Augusto França, “Pasolini e Zeffirelli”, in *Diário de Lisboa* 08.12.1968.

FRANÇA, José-Augusto França, “Pasolini ataca de novo”, in *Diário de Lisboa* 10.11.1969.

FROTA, Gonçalo, *O corpo de Julian está entregue aos bichos*, “*Público”*, 09 gennaio 2015.

MARGATO, Cristina, *Nos tentáculos do Petróleo*, “Expresso”, 21 giugno 2014.

MENDONÇA, José Tolentino, *Sono le lacrime che separano il cinema di Fellini e Pasolini*, “Avvenire”, 3 settembre 2015.

MIRANDA, Adriano, *Cintra encena Pasolini para falar de Portugal*, “Público”, 18 settembre 2014.

NADAIS, Inês, *O corpo de Pasolini atropelado por uma floresta de skaters*, “Público”, 25 ottobre 2014.

OLIVEIRA, Márcia, *Inaugura*, “Público”, 24 gennaio 2004.

PITA, António Pedro, *Pasolini*, “Boletim Zoom”, Centro de Estudos Cinematográficos - Associação Académica de Coimbra, nº 4, Dezembro 1977.

RODRIGUES, António (a cura di), *Pier Paolo Pasolini - O Sonho de uma coisa,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2006.

SANTOS, Nuno Costa, *Pasolini inacabado*, “Sábado”, luglio 2014.

SIMÕES, Manuel, *A nostalgia de Pasolini*, “Vértice”, 338, I, março 1972, pp. 212-214.

SOUSA, Rui Ferreira e, *A palavra segundo São Pier Paolo*, “Público”, 5 novembre 1999.

SOUSA, Rui Ferreira e, *Devorado pelos porcos*, “Público”, 10 marzo 2000.

VIEGAS, Paula Marçalo, *Pier Polo Pasolini: A Trágica Mimese,* Tese mestr. Estudos Literários Comparados, Univ. Nova de Lisboa, 1997.

A Prova do Real: Caderno de Textos sobre os filmes de Visconti, Rosselini, De Sica, Antonioni, Fellini, Pasolini e Moretti, Lisboa, Mediateca da FCSH-UNL, 2008.

Cintra relança S. João - Encenação de Luís Miguel Cintra sobre uma falsa ideia de democracia, “Correio da Manhã”, 17 settembre 2014.

L’Histoire du Soldat de Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti e Giulio Paradisi, Lisboa, Culturgest, 1996.

Lisbona, retrospettiva su Pasolini, “La Repubblica”, 29 marzo 2006.

Luís Miguel Cintra lê Pasolini e Claudel, “Correio da Manhã”, 13 gennaio 2013.

Orgia de Pasolini para espantar o burguês, “Correio da Manhã”, 4 aprile 2006.

Pasolini: ciclo anos 60 / Apresentado pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, F.C.G., 1985.

Pasolini na Cinemateca, "Correio da Manhã", 22 marzo 2006.

Pier Paolo Pasolini: O Sonho de uma Coisa (org. António Rodrigues), Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2006.

Pílades de Pier Paolo Pasolini / org. Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, F.C.G., 1985.

Pinturas e Desenhos de Pier Paolo Pasolini / org. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, F.C.G., 1985.

Uma Orgia de emoções segundo Pasolini anda a circular pelo País, "Diário de Notícias", 14 febbraio 2006.

Um recital, duas encenações, ciclo de filmes e várias edições, "Diário de Notícias", 2 novembre 2005.

Bibliografia critica di argomento paolino

AGAMBEN, Giorgio, *Il tempo che resta, Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

BADIOU, Alain, *San Paolo, la formazione dell'universalismo*, Napoli, Cronopio, 2010.

FOSSANO, Pietro, *Introduzione generale* in *Lettere di San Paolo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1994, pp. 9-36.

FROGNEUX, Nathalie , *Une traversée contemporaine de Paul*, "Revue d'éthique et de théologie morale", 255, 2009, pp. 63-99.

GUÉDON, Cécile, *Scandalo e dono. San paolo letto da Jacob Taubes e Giorgio Agamben* in *Scandalo, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (a cura di Rossella CARBOTTI), Firenze, Monnier, 2006.

MENDONÇA, José Tolentino, "Actualidade eclesial: reconhecer Paulo" in *Além Mar, perspectiva Missionaria, edizione mensile dei missionari comboniani*, giugno 2008. In http://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EkEkuEZkuVtxiHfYpL (ultima visualizzazione 10.09.2015).

MENDONÇA, José Tolentino, *Já leste a Carta aos Romanos?*, "Cadernos do Instituto de São Tomás de Aquino", 22, XIV, 2009.

MENDONÇA, José Tolentino, *The reactivation of Paul: a critical dialogue on Giorgio Agamben*, "Didaskalia" 2, XLI, 2011, pp. 53-63.

MENDONÇA, José Tolentino, *O púlpito e a oficina literária,* in MURPHY-O'CONNOR, Jerome, *Paulo, escritor de cartas: o seu mundo, as suas opções, as suas técnicas*, Pior Velho, Paulinas, 2010, pp. 5-8.

MENDONÇA, José Tolentino, *Quando o Novo Testamento cita os poetas (Act 17,28)*, "Communio, Revista Internacional Católica", 4, XXXI, Porto, Associação de Teologia e Cultura Cristã, ottobre-dicembre 2014, pp. 391-397.

MENDONÇA, José Tolentino, "Esperar contra toda a esperança - Desafios de Paulo para o nosso presente" (testo inedito dell'intervento di José Tolentino Mendonça nelle "36.ªs Jornadas de Estudos Teológicos" della Facoltà di Teologia dell'Università Cattolica Portoghese, a Lisbona il 11.2.2015, cedutomi dall'autore).

MOTTA, Graziano, *L' anno paolino*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2010.

PASCOAES, Teixeira de, *São Paulo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

BIBLIOGRAFIA ELETRÓNICA

ALVES, Laurinda, *O Tesouro Escondido, novo livro de José Tolentino Mendonça*, in http://laurindaalves.blogs.sapo.pt/447444.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

ANTONACI, Matteo, *Intorno a Pocilga, intervista a John* Romão, in http://www.labiennale.org/it/teatro/archivio/laboratori-2012/12ago.html (ultima visualizzazione 25.05.2015).

BENEDETTO XVI, *Discurso do Papa Bento XVI, por ocasião do Encontro com os Artistas na Capela Sistina*, in http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

BENEDETTO XVI, *Encontro com o mundo da cultura - discurso do Papa Bento XVI*, in http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2010/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20100512_incontro-cultura.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

BERNARDINO, Frederico, *O sagrado e o político, Pasolini por John Romão*, in http://www.agendalx.pt/artigo/o-sagrado-e-o-politico#.VWmSyNKqqkp (ultima visualizzazione 25.05.2015).

CABRAL, Helena Sacadura, *A Mística do Instante*, in http://hsacaduracabral.blogspot.pt/2014/10/a-mistica-do-instante.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

CARMO, Octavio, *Ensino Superior: Nova Reitora da Universidade Católica toma posse*, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/ensino-superior-nova-reitora-da-universidade-catolica-toma-posse/ (ultima visualizzazione il 31.03.2015).

CARMO, Octávio, *José Tolentino Mendonça apresentou poema a Bento XVI*, in http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_apresentou_poema_bento_xvi.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

CARMO, Octávio, *Publicações: Tolentino Mendonça apresenta «O tesouro escondido»*, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/publicacoes-tolentino-mendonca-apresenta-o-tesouro-escondido/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

CARMO, Octávio, *Tolentino Mendonça na Feira do Livro de Turim*, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/tolentino-mendonca-na-feira-do-livro-de-turim/ (ultima visualizzazione 25.03.2015).

COSTA, Maria João, *Nenhum caminho será longo*, in http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=30&did=81310 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

DE FIORE, Luciano, *Risposte pratiche, risposte sante*, in https://ilsognodiunacosa.wordpress.com/tag/san-paolo/ (ultima visualizzazione 15.10.2015).

D'ENCARNAÇÃO, José, *Histórias sobre a amizade*, in http://www.cyberjornal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1184:historias-sobre-a-amizade&catid=19:literatura&Itemid=30 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

D'ENCARNAÇÃO, José, *Histórias sobre a amizade*, in http://notascomentarios.blogspot.it/search?q=tolentino+mendon%C3%A7a (ultima visualizzazione 31.03.2015).

DI CORI, Adriana, *Strartisti: da Porto a Roma per Pasolini, la street art "schizzata" di Draw*, in http://video.repubblica.it/rubriche/strartisti/reptv-news-strartisti-da-porto-a-roma-per-pasolini-la-street-art-schizzata-di-draw/217056/216239 (ultima visualizzazione 03.11.2015).

FERNANDES, Nuno Rosário, *Revista Didaskalia renovada*, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/revista-didaskalia-renovada/ (ultima visualizzazione 24.02.2015).

FERREIRA, José Carlos Seabra, *Em louvor de Tolentino Mendonça (ou o exemplo de uma poética da espiritualidade)*, in http://www.snpcultura.org/em_louvor_de_tolentino_mendonca.html (ultima visualizzazione 24.02.2015).

JORGE, João Miguel Fernandes, *Biografia*, in http://www.escritas.org/pt/biografia/joao-miguel-fernandes-jorge (ultima visualizzazione 23.04.2015).

JORGE, Manuel, *Entrevista a Fernando Gomes*, in http://crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/38/anexos/manueljorgeentrevistafernandogomes.pdf (ultima visualizzazione 25.04.2015).

KLEINER, B., *Il varco aperto*, in http://www.ibs.it/code/9788845902567/campo-cristina/gli-imperdonabili.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

LATELLA, Antonio, *Besta de Estilo – o espectáculo*, in http://www.culturgest.pt/docs/bestia_da_stile.pdf (ultima visualizzazione 25.05.2015).

LEITÃO, José, *O Tesouro Escondido de José Tolentino Mendonça*, in http://inclusaoecidadania.blogspot.it/2011/02/o-tesouro-escondido-de-jose-tolentino.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

LÜNSTROTH, Michael, *Nachtzug aus Lissabon*, in http://www.suedkurier.de/region/kreis-konstanz/konstanz/Nachtzug-aus-Lissabon;art372448,6981663 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

MARQUES, Catarina Homem, *Um sopro que se transforma em tempestade*, in http://timeout.sapo.pt/artigo.aspx?id=4896 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

MARTINS, Guilherme d'Oliveira, *A vida dos livros – "A leitura infinita",* in http://www.cnc.pt/artigo/1581 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

MARTINS, Guilherme d'Oliveira, *A vida dos livros - "O Tesouro Escondido",* in http://www.cnc.pt/artigo/1723 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

MARTINS, Rui Jorge, *Espiritualidade: «Pai-nosso que Estais na Terra» é o novo livro do padre José Tolentino Mendonça,* in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/espiritualidade-painosso-que-estais-na-terra-e-o-novo-livro-do-padre-jose-tolentino-mendonca/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

MARTINS, Rui Jorge, *Padre José Tolentino Mendonça vai ocupar cargo de vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa*, in http://www.snpcultura.org/padre_jose_tolentino_mendonca_novo_vice_reitor_universidade_catolica_portuguesa.html (ultima visualizzazione il 31.03.2015).

MARTINS, Rui Jorge, *Padre Tolentino Mendonça padrinho de doutoramento "honoris causa" do cardeal Gianfranco Ravasi*, in http://www.snpcultura.org/padre_tolentino_mendonca_padrinho_doutoramento_cardeal_ravasi.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

MARTINS, Rui Jorge, *Três padres entre as 100 personalidades «mais influentes» em Portugal*, in http://www.snpcultura.org/tres_padres_entre_personalidades_mais_influentes_portugal.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

MASINI, Manuele, La notte apre i miei occhi - *Al Salone di Torino la prima antologia italiana del poeta portoghese Tolentino Mendonça*, in http://www.alleo.it/content/la-notte-apre-i-miei-occhi (ultima visualizzazione 25.03.2015).

MENDONÇA, José Tolentino, *Actualidade eclesial: reconhecer Paulo*, in http://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EkEkuEZkuVtxiHfYpL (ultima visualizzazione 10.09.2015).

MENDONÇA, José Tolentino, *Literatura: Descobrir Flannery O'Connor,* in http://www.snpcultura.org/arquivo_impressao_digital_flannery.html (ultima visualizzazione 20.02.2015).

MENDONÇA, José Tolentino, *Os meus poemas falam do que parece despojado de eterno,* in http://www.snpcultura.org/jose_tolentino_mendonca_os_meus_poemas_falam_do_que_parece_despojado_eterno.html (ultima visualizzazione 14.05.2015).

PESTANA, João Filipe, *Padre e poeta madeirense Tolentino Mendonça fala sobre novo livro 'A mística do instante'*, in http://www.dnoticias.pt/multimedia/video/476249-padre-e-poeta-madeirense-tolentino-mendonca-fala-sobre-novo-livro-a-mistica- (ultima visualizzazione 31.03.2015).

PETRELLA, Stefano, *Un murales di Pasolini al Teatro India: l'opera di Frederico Draw*, in http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/11/02/foto/un_murales_di_pasolini_al_teatro_india_l_opera_di_frederico_draw-126490519/1/#5 (ultima visualizzazione 03.11.2015).

PICCI, Barbara, *Frederico Draw (Portogallo) a Roma*, in http://barbarapicci.com/2015/11/03/frederico-draw-roma/ (ultima visualizzazione 03.11.2015).

PRINCENTHAL, Nancy, *Ryan McGinley*, in http://www.teamgal.com/production/1243/AriinAmerica.pdf (ultima visualizzazione 12.12.2014)

RIBEIRO, Anabela Mota, *Filipe La Féria*, in http://anabelamotaribeiro.pt/filipe-la-feria-133685. (ultima visualizzazione 25.04.2015).

ROCHA, Paulo, *Família com sentidos*, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/editorial/familia-com-sentidos/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

ROCHA, Paulo, *Igreja/Cultura: Cinco sentidos são uma «multiplicidade de acessos» a Deus*, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/igrejacultura-cinco-sentidos-sao-uma-multiplicidade-de-acessos-a-deus/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

ROQUE, Ângela, *Deus vem na vida de todos os dias. Deus não é a emergência do extraordinário*, in http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?did=165720 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

ROSENBERG, Karen, *Ryan McGinley, I Know Where the Summer Goes*, in http://www.teamgal.com/production/1242/RM-NYT08.pdf (ultima visualizzazione 12.12.2014)

SANTOS, Luís Filipe, *Pe. Tolentino Mendonça defende tese de doutoramento*, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/pe-tolentino-mendonca-defende-tese-de-doutoramento/ (ultima visualizzazione 19.02.2015).

TONELLI, Massimiliano, *Richard Serra - Roma, Mercati di Traiano*, in http://www.exibart.com/print/notizia.asp?IDNotizia=668&IDCategoria=61 (ultima visualizzazione 23.04.2015).

Armani slams fashion, in http://www.vogue.co.uk/news/2002/01/14/armani-slams-fashion (ultima visualizzazione 21.02.2015).

Arquidiocese de Braga apresenta pinturas inéditas de Ilda David' sobre Cartas de S. Paulo, in http://www.snpcultura.org/pcm_arquidiocese_braga_apresenta_exposicao_ilda_david_sobre_sao_paulo.html (ultima visualizzazione 17.11.2015).

Artistas Unidos – Cada sopro, in http://www.artistasunidos.pt/programacao/962-cada-sopro (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Bíblia: Obra «A Leitura Infinita» está de novo nas bancas, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/biblia-obra-a-leitura-infinita-esta-de-novo-nas-bancas/ (ultima visualizzazione 31.03.2014).

CADA SOPRO | Every Breath, Benedict Andrews, in https://www.youtube.com/watch?v=3GxZnDY4v5I (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Christian Vogt, Early Works (1969 – 1999), in http://www.christianvogt.com/images/works-1969-1999/earlyworks.html (ultima visualizzazione 25.04.2015).

D. Carlos Azevedo, D. António Couto e Pe José Tolentino Mendonça nomeados por Bento XVI, in http://www.ft.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl_fac.asp?SSPAGEID=961&lang=1&artigoID=353 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Estudos Italianos em Portugal, in http://www.iiclisbona.esteri.it/IIC_Lisbona/Menu/La_Biblioteca/Quotidiani_e_riviste/Estudos_Italianos/ (ultima visualizzazione 20.04.2015).

Expresso – perfil de leitor, in http://tabelas.impresapublishing.pt/perfis_2011/Perfil%20de%20Leitor%20%28Reader%27s%20Profile%29%20Expresso.pdf (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Festival de Almada – Cada sopro, in http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_festivais&sn=festival_2013&orn=392 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Fiera Internazionale del Libro di Torino 2006, in http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_15267461.html (ultima visualizzazione 25.03.2015).

Fragmento - Alfredo Teixeira, José Tolentino Mendonça - Coro Anonymus, in http://www.youtube.com/watch?v=_I2olLb2hBM (ultima visualizzazione 12.12.2014).

Frederico Draw, in http://www.fredericodraw.com/ (ultima visualizzazione 03.11.2015).

Giorgio Armani, in http://www.forbes.com/profile/giorgio-armani/ (ultima visualizzazione 21.02.2015).

Giornata Mondiale della Poesia presso l'Accademia d'Ungheria, in https://vimeo.com/91591518 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

I Know Where the Summer Goes, in http://www.teamgal.com/exhibitions/131 (ultima visualizzazione 12.12.2014).

Inaugurazione della mostra "Lo splendore della verità, la bellezza della carità", in https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2011/07/04/0419/01054.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Infusão de Letras - Leitura de Textos de Pasolini, in http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/infusao-de-letras-leitura-de-textos-de-pasolini/ (ultima visualizzazione 28.05.2015).

José Rodrigues: Uma vida dedicada às artes, in http://jpn.up.pt/2007/11/21/jose-rodrigues-uma-vida-dedicadas-as-artes/ (ultima visualizzazione 05.04.2015).

José Tolentino Mendonça apresenta poema de homenagem a Bento XVI, in https://www.youtube.com/watch?v=hjYc79BQDw0 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

José Tolentino Mendonça convidado para aniversário de ordenação de Bento XVI, in http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=29&did=13500 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

José Tolentino Mendonça ha rappresentato il Portogallo in occasione della "Giornata Mondiale della Poesia", in http://www.roma.embaixadaportugal.mne.pt/it/l-ambasciata/notizie/298-jose-tolentino-mendonca-ha-rappresentato-il-portogallo-in-occasione-della-giornata-mondiale-della-poesia.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

José Tolentino Mendonça nomeado consultor do Conselho Pontifício da Cultura, in http://www.apel.pt/pageview.aspx?pageid=724&langid=1 (ultima visualizzazione 31.03.2015).
John Romão, in http://www.johnromao.com/ABOUT (ultima visualizzazione 25.05.2015).

KARNART, Criação e Produção de Objectos Artísticos, in http://www.karnart.org/ (ultima visualizzazione 25.05.2015).

La Biennale di Venezia, Laboratorio Internazionale di Teatro, 2012, in http://www.labiennale.org/doc_files/depliant-2012.pdf (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Laboratorio Internazionale di Arti Sceniche diretto da Alex Rigola, in http://www.veneziadavivere.com/events/biennale-teatro-venezia-il-laboratorio-internazionale-di-arti-sceniche-diretto-da-alex-rigola (ultima visualizzazione 25.05.2015).

La collana Poesia, in http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=poesia (ultima visualizzazione 25.03.2015).

La passion selon Pier Paolo Pasolini, in http://www.ina.fr/video/I04156855 (ultima visualizzazione 25.04.2015).

Leitura: O tesouro escondido, in http://www.snpcultura.org/vol_o_tesouro_escondido.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

"Lo splendore della verità, la bellezza della carità", in http://www.giulianogiuliani.it/new/index.php?option=com_content&view=article&id=10:lo-splendore-della-verita-la-bellezza-della-carita&catid=14&Itemid=133&showall=1&limitstart= (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Luca Ronconi, La Torre, in http://www.lucaronconi.it/mostraronconi_scheda.asp?num=50 (ultima visualizzazione 25.04.2015).

Mário Viegas diz Eugénio de Andrade "Requiem..." do disco "Pretextos para dizer" (1978), in https://www.youtube.com/watch?v=1ro2siSeev0 (ultima visualizzazione 05.04.2015).

Miguel Serras Pereira, in http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=10487 (ultima visualizzazione 25.04.2015).

Padre Tolentino Mendonça dedica poema a Bento XVI, in http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=29&did=14984 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Papa nomeia consultor padre José Tolentino Mendonça, in http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/vaticano/papa-nomeia-consultor-padre-jose-tolentino-mendonca (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Pasolini a quarant'anni dalla tragica scomparsa, il Teatro di Roma lo celebra, in http://www.adnkronos.com/cultura/2015/10/20/pasolini-quarant-anni-dalla-tragica-scomparsa-teatro-roma-celebra_lfEQ3iVdn6qKothTNM7KeI.html (ultima visualizzazione 03.11.2015).

Pedro Mexia apresenta "Pai-nosso que estais na terra", in https://vimeo.com/33875185 (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Perdoar Helena de José Tolentino Mendonça, in http://www.artistasunidos.pt/index.php/arquivo/53-pecas/no-teatro-taborda/194-perdoar-helena (ultima visualizzazione 20.02.2015).

Pier Paolo Pasolini - O Sonho de uma coisa, Retrospectiva integral da obra cinematográfica, in http://www.iiclisbona.esteri.it/IIC_Lisbona/webform/SchedaEvento.aspx?id=55 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Pílades, in https://www.youtube.com/watch?v=K8c2MXP5uEM (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Pílades, Teatro da Cornucópia, in http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/em-cena/588-ficha-tecnica-pilades (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Pílades, Teatro Nacional de Dona Maria II, in http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/pilades/ (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Pílades, Teatro Nacional de São João, in http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=686 (ultima visualizzazione 25.05.2015).

Pontificio Consiglio della Cultura – Consultori, in http://www.cultura.va/content/cultura/it/organico/consultori.html (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Portugal é o convidado de honra da Feira do Livro de Turim, in http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=225497 (ultima visualizzazione 25.03.2015).

Portugal: Faculdade de Teologia, uma «marca identitária» da Universidade Católica, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/portugal-faculdade-de-teologia-uma-marca-identitaria-da-universidade-catolica/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Presente e futuro da Universidade Católica Portuguesa. Entrevista ao vice-reitor, padre José Tolentino Mendonça, in https://www.youtube.com/watch?v=tBFwHJCKcLQ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Primeira retrospectiva integral da obra de Pier Paolo Pasolini, in http://www.rtp.pt/noticias/cultura/primeira-retrospectiva-integral-da-obra-de-pier-paolo-pasolini_n156650 (ultima visualizzazione 28.05.2015).

Tábuas de Pedra, in http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/tabuas_de_pedra/tabuas_de_pedra.html (ultima visualizzazione 30.11.2015).

Tomada de Posse do Prof. Tolentino Mendonça como Vice-Reitor da UCP, in http://www.ft.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl_fac.asp?SSPAGEID=961&lang=1&artigoID=533 (ultima visualizzazione il 31.03.2015).

Vaticano: Padre Tolentino Mendonça oferece poema ao Papa, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/vaticano/vaticano-padre-tolentino-mendonca-oferece-poema-ao-papa/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

Vaticano: Padre José Tolentino Mendonça participa com poema na homenagem dos artistas a Bento XVI, in http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/vaticano/vaticano-padre-jose-tolentino-mendonca-participa-com-poema-na-homenagem-dos-artistas-a-bento-xvi/ (ultima visualizzazione 31.03.2015).

XVII Semana de Estudos Teológicos - "Paulo de Tarso, quem és tu?", in http://www.braga.ucp.pt/site/custom/template/ucptplfac.asp?SSPAGEID=1158&lang=1&artigoID=1866 (ultima visualizzazione 11.11.2015).