

Alessio Scarlato
La povertà del potere:
appunti sull'identità religiosa del cinema italiano

1. *Il dono come kenosi*

Come preludio, prenderò a modello *un film non fatto*, il *Porno-teo-kolossal*, con il quale Pasolini avrebbe dovuto concludere, dopo *Salò*, la sua opera cinematografica. È un progetto che risale agli anni della collaborazione con Totò. All'epoca si intitolava *I Re Magi randagi*. Sarebbe dovuta essere una favola picaresca sul viaggio di uno dei Re Magi con un suo servo (Ninetto Davoli) verso la grotta del Bambino Gesù. La morte improvvisa dell'attore suggerisce altre strade a Pasolini, rispetto a quell'ideologico-picaresco che aveva intrapreso con *Uccellacci e uccellini*. Ma torna più volte a quel progetto, finché non trova un altro interprete, Eduardo de Filippo, e quella favola si fa nei processi di rielaborazione un *Kolossal*¹.

A muovere dall'immota Napoli è un'irruzione, un *dono originario*: la Natività. Quella stella orienta l'attraversamento dei diversi Inferni che altro non sono che i diversi modelli di *poleis* che Ninetto ed Epifanio conosceranno: il passato di una Sodoma-Roma neorealista, che si affaccia sulla violenza del capitalismo, il presente di una Gomorra-Milano neo-capitalista, dipinta con i tratti del cinema di genere, il futuro di una Numanzia-Parigi illuminata, disegnata epicamente come in un film di Ejzenštejn. In ognuna di queste città si realizza un processo di esclusione, che mette al centro una vittima sacrificale *innocente*. Nelle prime due città l'esclusione è dovuta all'orientamento sessuale e prelude a una comunità di fratelli o impostata gerarchicamente. A Numanzia il sacrificio è imposto dalla ragione: per non cedere al fascismo, tutta la città di Numanzia,

¹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Porno-teo-kolossal*, in *Per il cinema*, II, ID., Arnoldo Mondadori, Milano 2001, pp. 2695-2760; I. SALVINI, *I frammenti del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di PierPaolo Pasolini*, *Porno-teo-kolossal*, Clueb, Bologna 2004.

tranne il poeta, si sacrifica. Quel dono originario permette di riconoscere *apocalitticamente* il *male* che si annida in ognuna di queste *poleis*.

Dopo un crescendo *kolossal*, un finale *a levare*, verso il vuoto, con il quale Pasolini intendeva recuperare la levità e la povertà di sguardo di un certo cinema rosselliniano. Nel deserto di Ur, il re Magio viene derubato: donare significa privarsi della possibilità di *indirizzare* il proprio dono. Epifanio e Ninetto si fermano ad assistere bisognosi, a vestire gli ignudi, a *fare opere*. Quando arrivano alla grotta, la scoprono vuota: Gesù è già nato, è morto, è già salito in cielo. È già stato dimenticato. Di nuovo, donare vuol dire umiliare sé stesso fino a farsi dimenticare, per far essere l'alterità. Il servo si rivela un angelo, un *inviato* che dovrebbe mettere in relazione quel dono originario con chi se ne assume la responsabilità, con chi risponde a esso, e lo fa appunto con *quel fare opere* che Pasolini non legge in contrapposizione alla fede, ma come ripresa e continuazione della donatività originaria. Fare senza più reclamare la potenza, l'autorevolezza del proprio fare. Pasolini intuisce un nodo teologico, su cui Agamben ha insistito in *Opus Dei*, ricostruendo l'archeologia dell'ufficio: l'agire dell'uomo è una ri-attualizzazione dell'azione divina, è azione liturgica che «rende ogni volta presente in forma rituale la prassi salvifica di Cristo»². La liturgia coincide con l'opera, con la partecipazione misterica all'azione culturale. La comunità dei credenti non condivide soltanto dei dogmi, ma delle prassi. Il fare opere di Epifanio ripete la grotta vuota di Cristo.

Pasolini riscrive più volte il finale. Quella grotta vuota è il segno estremo della *kenoticità* del dono, dell'umiliazione del divino che fa del tutto perdere le proprie tracce. Alla nota disperata della versione del 1973 (i due salgono al Cielo, il Paradiso non c'è, si voltano indietro verso la terra e rimangono di sasso come la Figlia di Lot), ci sarà una nota sospesa nel 1975. Riconoscono che senza quella Stella cometa, «senza quella stronzata, terra, non ti avrei conosciuto». Ninetto commenterà: «non esiste la fine. Aspettiamo. Qualche cosa succederà»³.

Come questo progetto incompiuto di Pasolini mostra esemplarmente, il cinema italiano, dai tempi della *Presa di Roma* (Alberini, 1905), primo film italiano a soggetto, ad *Habemus papam* (Moretti, 2011) o *The Young Pope* (Sorrentino, 2016), ha sempre riconosciuto il dispositivo teologico-politico che costituisce il proprio dell'identità religiosa cattolica. La comunità definisce il proprio spazio a partire da un sacrificio, che fonda un diritto. Questo si è tradotto perlopiù a sua volta in un complesso antinomico, che deve

² G. AGAMBEN, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 43.

³ P.P. PASOLINI, *Porno-teo-kolossal*, cit., p. 2753.

tenere insieme la libertà del dono del Figlio di Dio, lo *splendore* che si rivelerà imprevedibilmente alla fine dei tempi, e la *miseria*, la fatica di figure katéchontiche, che nell'*attesa* paziente devono contenere il diffondere del male ma, combattendo con esso, ne assumono spesso le sembianze, rischiando addirittura di *ritardare e rimandare in eterno* la manifestazione di quello splendore. E, pur in tutte le declinazioni che ha assunto il *katéchon*, figura di derivazione paolina («Già infatti il mistero dell'iniquità è in atto; ma chi trattiene trattenga, precisamente fino a quando non venga tolto di mezzo»⁴) è la Chiesa di Roma il suo volto più ricorrente⁵.

Questo dispositivo teologico-politico può essere sciolto. Abbiamo così il polo di un cinema che legge nel religioso soltanto un movimento verso l'immagine sacra, che avrà nella *profanazione dell'immagine* la tecnica attraverso la quale cercare il contatto con un'Alterità divina, un eccesso che rinuncerà a qualsiasi forma di compromesso con il potere katéchontico (*Teorema*, *Nostra Signora dei Turchi*, *Totò che visse due volte*). Abbiamo altresì il polo di un cinema che legge nel religioso un processo di alienazione e di inganno attraverso cui si perpetua un sistema di potere, da *demistificare comicamente e di cui riconoscere l'ansia mortifera* (*I Mostri*, *In nome del Papa Re*, *Roma*). Ma è nella connessione tra queste due dimensioni, la libertà di un dono inteso come umiliazione kenotica del divino, e la 'necessità' del commercio politico-economico-tecnico con cui la forza del diritto katéchontico attende-frena il compimento messianico, che il cinema italiano offre uno sguardo quanto mai originale.

Pasolini in quel progetto incompiuto si faceva portatore del lascito estremo del neorealismo rosselliniano, così come era pensato da Bazin e dalla scuola dei *Cahiers du cinéma*. «Le cose sono lì, perché manipolarle?»⁶. Dietro questo motto rosselliniano, tratto da una sua intervista ai *Cahiers du cinéma*, si delineava il suo modo di intendere il neorealismo. Quello che Rossellini ricercava era *la povertà di sguardo*, intesa come capacità di aderire fenomenologicamente, ancor meglio testimonialmente, alle cose, lasciandole essere nella loro irriducibile alterità rispetto allo sguardo autoriale del Soggetto. In questa poetica, c'è una consonanza profonda con un movimento fenomenologico-esistenziale che attraversa la cultura francese,

⁴ PSEUDO-PAOLO, *Seconda Lettera di Paolo ai cristiani di Tessalonica*, 2, 8.

⁵ Sempre Pasolini aveva riflettuto, nel suo progetto incompiuto del *San Paolo* (1966-1974), sulla dimensione *katéchontica* della Chiesa nascente: cfr. A. SCARLATO, *La tela strappata. Storie di film non fatti*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2016, pp. 189-228.

⁶ R. ROSSELLINI, *Intervista con i «Cahiers du Cinéma»*, a cura di Fereydoun Hoveyda e Jaques Rivette, in *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 1987, p. 175.

coagulatosi attorno alla rivista *Esprit* di Mounier, e che ritroviamo nel padre dei *Cahiers du cinéma*, André Bazin; approccio differente da quello storicista (e marxista) di gran parte della critica italiana coeva, che ha reso sempre difficile il rapporto del regista con la cultura comunista del tempo⁷. Ma il rapporto è difficile anche con la coeva cultura cattolica italiana che, tanto più in epoca di guerra fredda ideologica, cerca nel cristianesimo, spesso secondo i termini del neo-tomismo, la pietra sulla quale ancorare un discorso identitario, un *logos*, la potenza di una Chiesa, e non piuttosto lo scandalo, l'abbandono di qualsiasi certezza, il dono di sé. Senza allargare troppo il quadro, nella difesa di Bazin del cinema rosselliniano torna l'idea di un cristianesimo apocalittico, senza Chiesa, che politicamente si vorrebbe terza via tra il materialismo sovietico e l'americanismo omologante e massificante, che negli anni Cinquanta si traduceva in Italia nell'alleanza tra liberalismo moderato e cattolicesimo tradizionalista. È uno schema di filosofia della storia che l'ambiente di *Esprit* e uno dei suoi ispiratori, Berdjaev, coltivavano già dagli anni Trenta e che, volendo ricostruirne la genealogia, risale addirittura alla polemica anti-hegeliana di Schelling e poi dello slavofilismo russo. Alla libertà intesa come emancipazione razionale della tradizione hegel-marxista, si contrappone una libertà che ha in sé la possibile, libera, deviazione verso uno sguardo totalitario, ossia in cui la novità dell'accadere si sottomette a una Legge necessaria.

L'umiltà kenotica, questa rinuncia a sé nella contemporaneità degli scontri ideologici, delle *ragioni identitarie* e della cause razionali, conduce però alla messa al bando: la vittima non è più il centro attorno alla quale si raccoglie l'intera comunità, come ai tempi di *Roma città aperta* (1945), ma è colei attorno alla quale si riuniscono soltanto gli esclusi, gli ultimi, come invece in *Francesco giullare di Dio* (1950) o *Europa '51* (1952). Il popolo a cui Irene in *Europa '51* va incontro nelle *periferie di Roma* è comunità di estranei a una norma (giuridica, familiare, psichiatrica), che dovrebbe al contrario secondo il *buon senso* fondare l'appartenenza a un popolo. Il *katéchon* si mostra negli interrogatori, dai responsabili giudiziari al prete, a cui è sottoposta Irene: è la medietà antiapocalittica, che prima del neorealismo si affermava al contrario come figura *imperiale*, come principio d'autorità incontrovertibile.

La trasformazione sociale dell'Italia fa sì che a distanza di pochi anni da *Europa '51*, Fellini e Pasolini, muovendosi proprio sulla scia del Rossellini

⁷ Per maggiori approfondimenti, cfr. A. SCARLATO, *La coscienza fenomenologica del neorealismo*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 31, Cosenza 2017, pp. 161-173; ID., *Il mito del neorealismo in Bazin e Ayfre*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 3, Milano 2018, pp. 85-103.

'francescano' (il neorealismo favolistico, preso a modello da diversi circoli cattolici, della *Strada*; il neorealismo sacrale del sottoproletariato di *Accattone*) non riescano più a sostenere quella *povertà di sguardo*. Il mondo della *Dolce Vita* (Fellini, 1960) quello in cui la statua di Cristo sorvola, accompagnato dal cronista dell'effimero, tutta Roma, è il mondo di una modernità trascinata in un'attesa senza fine. È quello di una forza katéchontica che ha reso sterile l'ascetismo, come emerge col personaggio suicida e omicida di Steiner; che ha reso inascoltabile nella scena finale le parole della letizia, ossia il saluto sorridente della giovane Paola, «graziosa» come gli angioletti delle chiese umbre, secondo la definizione del protagonista Marcello; ha demistificato la macchina dello spettacolo con la quale il neorealismo riteneva di poter aderire testimonialmente alle cose, come mostrato esemplarmente con l'episodio dello speciale televisivo di fronte al *falso miracolo*, nel quale Fellini ha 'squadrato' il dispositivo tecnico-ideologico di ogni idea di realismo. Ha reso compiacimento estetico la ricerca del sacro. D'altro canto, il Pasolini della *Ricotta* (1963), vede come Stracci, il morto di fame, abbia la possibilità di essere notato soltanto quando muore in croce. Il messaggio di pace a cui invita Francesco i suoi due frati, in *Uccellacci e uccellini* (1966), non riesce a superare il conflitto di classe: i falchi continuano a sbranare i passerai. La letizia francescana rischia di trasformarsi in accettazione di questo mondo, dei rapporti di forza di quest'ordine.

In entrambi i casi, Pasolini e Fellini segnano l'*inefficacia* di quel modello *francescano* dal quale avevano mosso i primi passi del proprio cinema. La povertà di sguardo sarà raggiunta oramai attraverso la strada lunga di un cinema *manierista*, sempre più riflessivo, sempre più impegnato a non farsi risucchiare dall'industria culturale, di cui anche il pauperismo neorealista rischiava di farsi epitome. Questo era il tentativo di *Porno-teo-kolossal*, che a sua volta nell'indecisione su come concludere la scena della grotta vuota segnalava il *problema* di che cosa significasse tale inefficacia. Nel guardare a questa stagione del cinema italiano, rimane difatti la domanda: il neorealismo di *Europa '51* e dei *Fioretti* è allora rivoluzione apocalittica dello sguardo, o nostalgia del pre-moderno, rifiuto del denaro *sterco del demonio*? È capacità di riconoscere i limiti della modernità del capitalismo, o ne è piuttosto critica inefficace e subalterna?

2. Chi è il katéchon?

La partita a pallone di Don Giulio ne *La Messa è finita* (Moretti, 1985) è evidente ripresa di quella di Don Pietro in *Roma città aperta*; ma oramai

il prete è abbandonato. Non è la vittima attorno alla quale si rifonda la comunità, ma è profeta inascoltato nell'epoca del *nichilismo compiuto*, del tramonto delle ideologie, rispetto a cui Moretti cerca un contraccolpo che non sia la facile deriva estetizzante del gioco post-moderno con il passato. Il prete non è più la roccia salda e dai tratti anche vagamente autoritari, alla *Don Camillo*, né la figura ridicola, che articola nelle sfere più basse un potere di cui non si riconosce legittimità. È piuttosto figura inquieta, che al tramonto delle ideologie non risponde con la fuga nel privato, ma con il richiamo continuo al nesso tra libertà e responsabilità, su cui il cinema italiano è tornato molte volte negli ultimi decenni, da *Pianese Nunzio* (Capuano, 1996) a *Preferisco il rumore del mare* (Calopresti, 2000), da *Alla luce del sole* (Faenza, 2005) al recente *L'equilibrio* (Marra, 2017). Ma questo richiamo può reggersi sul modello della povertà francescana, dell'umiliazione-dono di sé come pietra angolare di una società post-ideologica? Nell'Italia del dopoguerra, il modello francescano trovava una consonanza con la fenomenologia personalista francese, che nella chiave di un cristianesimo apocalittico, in cui la grazia era al di là del *katéchon*, provava a fuoriuscire dallo schema della Guerra Fredda. Nell'Italia post-ideologica, ad avanzare è semmai un materialismo non ingenuo, figlio della lezione di Foucault, in grado di riconoscere il lavoro di proiezione attraverso il quale si costituisce il soggetto: un lavoro che lo costringe a *confessare*, ossia di nuovo a rinunciare a sé stessi, a sottomettersi all'altro, ma in una forma ancora più estrema, offrendo all'altro ciò che si pensa.

Proverò a riconoscere l'intreccio ancora più complesso esibito dal dispositivo teologico-politico in due film, *L'ora di religione* (Bellocchio, 2002) e *Habemus papam* (Moretti, 2011). Il primo, concepito negli anni del Giubileo, in un momento in cui la Chiesa richiama con più insistenza la propria autorità nel celebrare la santità, l'altro negli anni in cui abbiamo assistito al declino fisico dei papi (prima Wojtyła, poi Ratzinger), all'evidenza della perdita di forza dei corpi del *katéchon*.

Nell'*Ora di religione* un intellettuale marginale, il pittore Ernesto Picciafuoco, è sorpreso dalle inquietudini religiose del piccolo figlio, che si sente soffocato dalla presenza pervasiva del Dio, come descritto durante la lezione di religione, e dal processo di beatificazione che la propria famiglia, contro le proprie convinzioni religiose e politiche, falsificando anche testimonianze, ha avviato a sua insaputa per la madre, morta per mano del fratello pazzo. Quella presenza pervasiva, quell'abbraccio soffocante si fa legittimazione teologica per un potere *familistico*. Ma il fondamento di questo potere non è, come qualche nostalgico (il personaggio del conte Bulla) ancora persiste a pensare, la gestione politica, in una grottesca

riedizione dello scontro tra guelfi e ghibellini, ma la *guida pastorale*. Quel potere si basa sulla legittimazione a giudicare la vocazione e la santità, l'intenzione di chi dona sé stesso: sulla legittimazione a confessare, obbligo annuale per il credente dal Concilio del 1215. Come del resto, per rimanere ai tempi della Chiesa moderna, la storia dell'Ordine gesuitico ci insegna.

Quell'umiltà materna della madre, espressa dal sorriso, si ingigantisce e si rimpicciolisce, si fa manifesto e santino, si fa propaganda che sorregge e accompagna il processo di beatificazione. Ernesto non si ribella a quel sorriso, come il fratello matricida, che nel furore della bestemmia propone una via sacrale al divino, ossia la profanazione come gesto di contatto col divino. Piuttosto ne disloca il senso, lo giudica «stupido». Per la madre quel sorriso era segno d'obbedienza. Ernesto lo ripete ma ironicamente, a ribadire il suo smarcamento da ogni adesione ideologica, da ogni famiglia. Bellocchio non vuole limitarsi a criticare la Chiesa come 'fabbrica di santi', ma indaga i meccanismi di proiezione che fanno di un individuo un perenne infante da guidare: lo lasciano per sempre *figlio*. Proprio la *donatività*, come già notato nelle analisi di Mauss, rischia di non essere una modalità di relazione distinta da quella commerciale: se il destinatario è *obbligato a rispondere al dono*, se il destinatario è *in debito*, allora quel dono è la replica di una gerarchia, in cui il donante è in una posizione di potere e il dono si fa perciò affermazione di tale forza, e non tentativo di immaginare una comunità di liberi. C'è un *interesse del dono*⁸.

Per liberarsi dal soffocante abbraccio materno, rimane indecidibile se la via sia quella della *grazia*, quella di quell'insegnante di religione di cui Ernesto si invaghisce e che lo coglie di sorpresa come Gradiva, *la donna che cammina* tra le rovine del Vittoriano, di una moderna Pompei e che riproduce nei suoi schizzi al computer⁹. Ma è un evento fantasmatico o reale? Quella grazia è libera dalla macchina di beatificazione, o ne è lo strumento più raffinato? Quell'indecisione, rispetto all'intenzione e rispetto alla forma fantasmatica o reale dell'evento, è forse la strada per una liberazione dal potere confessorio, che domina le anime. La responsabilità del padre non sta nel chiedere l'obbedienza, ma nell'educare alla solitudine: mentre il resto della famiglia va all'udienza papale per la canonizzazione, Ernesto accompagna da solo il figlio a scuola. La donatività di Rossellini preludeva

⁸ Cfr. M. MAUSS, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 1965; J. DERRIDA, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Raffaele Cortina, Milano 1996.

⁹ La figura di Gradiva, tratta da una novella di Jensen, è stato il primo esempio di interpretazione psicoanalitica di un'opera d'arte: Cfr. S. FREUD, *Il delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

a una comunità di fratelli. In Bellocchio apre a una società di padri che donano facendo spazio al figlio, aiutandolo così a essere a sua volta padre.

Habemus papam offre il disegno speculare: quello di un Papa (nominato) che rinuncia all'autorità, alla *potestas*. La guida pastorale dovrebbe aderire integralmente alla propria maschera, al proprio abito: ma a riuscire in questa identificazione è nel film l'attore pazzo, l'interprete del *Gabbiano*, incapace di uscire dal proprio ruolo fuori dalla scena. Il papa si ritrae però dalla scena: è il segno della crisi di un'istituzione che non regge più e che svela la propria dimensione teatrale; oppure è svuotamento kenotico, che mostra qui e ora la grazia escatologica? Pure se intesa come donatività, non sembra avere il tono della letizia francescana, non sembra vivere il tempo della fine. Piuttosto, come in una battuta di un cardinale che si allontana dalla partita di pallavolo allestita durante l'attesa, sembra dire che «non c'è più tempo».

La guida pastorale che dovrebbe vagliare le vocazioni è a sua volta indagata dal confessore dei nostri tempi, da uno psicoanalista. Chi confessa chi? Brezzi, lo psicoanalista, osserva senza acrimonia il mondo dei cerimoniali che sottintendono all'esercizio del potere. Lo psicoanalista organizza il gioco nei cortili del potere del Papa, il Papa si culla nei sogni d'attore di gioventù. Entrambi, nei due registri della commedia e della tragedia, esibiscono la difficoltà a essere padri: due forme di egotismo di un Io narciso o che sogna di essere dimenticato, due padri che vorrebbero rimanere figli. Ma la parabola di Moretti può essere capovolta, e questo papa fragile e indeciso potrebbe essere il segno di una Chiesa ricondotta alla missione di non essere soltanto *katéchon*, ma di attendere insonne il tempo della fine. Per questo, il potere, l'istituzione deve crollare su di sé. A questa kenosi del Padre di *Habemus papam* ha risposto più recentemente l'abbandono del Figlio di *The Young Pope* (Sorrentino, 2016), che con il papa Pio XIII, interpretato da Jude Law, riattraversa gli stadi che conducono dall'autorità silenziosa, fondamento della concezione autoritaria del *katéchon*, al silenzio del Padre, che rende liberi i figli. Pio XIII cerca nel sorriso gioioso della sua ultima omelia, risposta a «chi è Dio?», di superare la condizione di figlio, ossia di qualcuno inchiodato al proprio passato e alla nostalgia dell'assenza di chi lo ha abbandonato. Ma il papa, nell'esprimere la gioia creaturale dell'essere, *prepotente* rispetto a ogni ragionamento dialettico e ogni imputazione di colpa, può continuare a essere *katéchon*?

Nel cinema religioso italiano, ritroviamo la diagnosi della fragile identità (statale) italiana, costruita attorno alla tensione creata da un dispositivo antinomico, oscillante tra la pazienza del *katéchon* e l'imprevedibilità del ritorno di Cristo: la tessitura fitta delle negoziazioni politiche

squarciata all'improvviso dal sacrificio di una vittima innocente, attorno alla quale ricostruire la comunità. Squarciata ma al contempo ri-fondata, perché quella vittima è l'asse, è il *corpo* attorno al quale il potere frenante del *katéchon* si ricostituisce. Vi è stato un avvicinarsi di affermazione e decostruzione di tali dinamiche sacrificali, rivolte a costituire o criticare diverse idee di Italia, da quella post-risorgimentale a quella imperiale, da quella resistenziale a quella del crollo dei muri e della secolarizzazione, fino a quella odierna, senza padri, con sporadici tentativi, dal *Francesco* di Rossellini al *Buongiorno, notte* (2003) di Bellocchio, di liberare il dono di sé dalla dimensione sacrificale, ossia dall'idea della *necessità di tale processo vittimario*. Il dispositivo sacrificale ha così mostrato la dimensione rituale del potere, che non è riducibile all'esercizio e all'efficacia di una forza. Ha mostrato la *ritualità del politico*.

Letto in una chiave teologico-politica, questo dispositivo si è proposto come contraccolpo al Moderno, come inteso nella cultura di stampo illuminista, e ciò è stato allo stesso tempo motivo per difenderlo o per combatterlo; ma negli ultimi decenni, tanto lo sguardo del nostro cinema si è sempre più avvicinato alle ragioni dei corpi (e non soltanto alla loro dignità, vergogna e grazia, come negli anni del neorealismo), tanto più tale prospettiva si è incrociata con quella biopolitica. Il cinema di Bellocchio è stato il più radicale nel mostrare il potere della Chiesa non tanto fondato sulla forza del diritto, ma sulla natura di *pastore delle anime*. Il cinema che ha raccontato questa dimensione pastorale non ha visto nelle istituzioni e nei valori della Chiesa la lotta contro la modernità; piuttosto ne ha riconosciuto in essa la preparazione, quella più vicina al nostro presente, nel quale il principio di legittimazione del potere va ritrovato nella *persuasione delle anime*. La forza della profezia morettiana sta nell'aver incrociato il dispositivo teologico-politico e quello biopolitico. Il primo, dopo aver reso fragile l'istituzione statale italiana, ha rivolto verso la stessa istituzione della Chiesa la stessa impazienza apocalittica, provocata dal *corpo* che dovrebbe frenarla: il papa che, da pastore delle anime, si chiede in che modo la sua stessa identità si sia costruita, e se essa non finisca per coincidere con quel vuoto nichilistico che dovrebbe combattere. E, domanda ancora più vertiginosa, se tale vuoto nichilistico sia il segno dell'adozione più profonda dell'umiltà di Cristo o piuttosto sia l'effetto ultimo di quel potere *romano* che, riconducendo tale umiltà dentro un ordine, dentro una Legge, rischia di negare la *grazia* di Gesù.

Tre volti del *katéchon* quindi: la medietà antiapocalittica che frena il dono della grazia (*Europa '51*), l'autorità che fonda sulla confessione il proprio potere (*Lora di religione*), l'autorità che confessa la grazia/la

sventura della sua debolezza (*Habemus papam*). Pasolini immaginava una grotta vuota, come estrema forma di dono di sé, verso cui decidere se e come corrispondere. Picciafuoco e il cardinale Melville «preferiscono di no»: con percorsi opposti, leggono il proprio farsi padre come un ritrarsi rispetto all'obbligo di corrispondere al dono. Finendo, paradossalmente, per *ripetere* così proprio quel dono, quella grotta vuota.