

FIGURE E CONTROFIGURE DELL'ALTRO NEL *PADRE SEL VAGGIO* DI PIER PAOLO PASOLINI

FEDERICA CAPOFERRI
(John Cabot University, Rome)

Abstract

Il Padre selvaggio, a screenplay written by Pier Paolo Pasolini in 1962 and published in a literary form only in 1975, the year of Pasolini's untimely death, is one of the first and most compelling texts dedicated by the director and writer to Africa. Still influenced by the myth of the naïveté experienced in the borgate (shanty towns) of Rome, the writer is looking for an innovative key for the contrast between tribal tradition and the reality of the postcolonial era. The protagonist of the plot is a student living in Congo at the time of the struggle between Lumumba's army and Katanga secessionist movement. In Pasolini's screenplay all the hopes and disappointments of Italian intellectuals of the sixties are at play.

Bricolage

Pochi autori risultano quanto Pier Paolo Pasolini criticamente saturi e, assieme, singolarmente aperti ad usi obliqui e a riletture trasversali. Varie le ragioni: la prepotenza del 'mito Pasolini'; la magmaticità di un *opus* definito da progressive e non di rado diffratte stratificazioni di costanti tematiche; la contraddizione eletta a baricentro di un sistema artistico ferreo nelle premesse quanto fluido nella sua strumentazione espressiva; l'oscillazione irredimibile tra occasione polemica e conquista imperitura. L'ora topica del Pasolini 'esotico', tuttavia, scatta tardiva rispetto alla notorietà del Pasolini 'endogeno', frutto serotino della recente apertura della critica italiana a tracciati 'postcoloniali' e ad operazioni artistiche marginali rispetto alla storia

canonica del cinema e della letteratura nazionali¹. Ne beneficiano, del percorso pasoliniano, i reperti cresciuti negli interstizi della sua opera cinematografica ‘maggiore’: i documentari strappati ai sopralluoghi per la scelta di *locations* poi sconfessate e gli appunti filmati in previsione di film da farsi rimasti allo stadio progettuale. Soltanto di sponda ne beneficiano i testi scritti per il cinema – soggetti, trattamenti e sceneggiature – marginalizzati dalla difficoltà teorica e critica di valutare opere per definizione provvisorie, sospese tra parola ed immagine e, in un’ottica strettamente testuale, lontane dalla tradizionale concezione autoriale dello stile. Ho mostrato altrove la possibilità di forgiare strumenti metodologici capaci di penetrare le scritture per il cinema come ‘genere’ letterario fecondo di indicazioni sulla costruzione dell’immaginario italiano novecentesco, nonché come specola d’eccezione per misurare in dettaglio i reciproci scambi tra letteratura e cinema²; in questa sede, vorrei tentarne l’applicazione ad un testo – uno scenotesto lo direbbe Pasolini – direttamente coinvolto nel tema della rappresentazione di un’alterità geografica, culturale ed etnica, *Il padre selvaggio*, esplorandone le ragioni interne e gli agganci a parallele operazioni di altri letterati e registi del tempo.

Il padre selvaggio è una sceneggiatura cinematografica concepita nel 1962, a cavallo tra *Mamma Roma* e *La ricotta*. Alle spalle, il primo viaggio in Africa, segnatamente in Kenia, del 1961; di fronte, il grottesco processo per oltraggio alla religione intentato al capitolo pasoliniano di *Ro.Go. Pag*:

È stato il processo alla *Ricotta* per vilipendio alla religione che mi ha impedito di realizzare *Il padre selvaggio*. Il dolore che ne ho avuto – e che ho cercato di esprimere in questi ingenui versi di *E l’Africa?* – ancora mi brucia dolorosamente. Dedico la sceneggiatura del *Padre selvaggio* al pubblico ministero e al giudice che

¹ Per un primo orientamento sulla recente fioritura in Italia di studi di letteratura comparata aperti ai *Postcolonial Studies* rimando alle segnalazioni e ai commenti offerti dalla rivista telematica fondata da Armando Gnisci *Kuma* (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>).

² Federica Capoferri. *I romanzi in vetrina dal barbiere. La scrittura alla prova del film*. Prefazioni di Alessandra Ruffino e Flaminio Di Biagi. Trento: La Finestra, 2008.

mi ha condannato. Sono cose, queste, che si possono perdonare ma non dimenticare. (Pasolini, 2001:3053)

Il lettore aduso ai paratesti pasoliniani ne conosce la retorica obliqua: lo sconforto e la delusione per progetti cinematografici ritardati o naufragati diventa densa scrittura critica d'accompagnamento alla pubblicazione delle sceneggiature, spunto e pretesto per pagine memorabili di riflessione su quello che a tutti gli effetti cominciava ad apparire allo stesso Pasolini un nuovo genere letterario³. Puntuale, all'*impasse* segue il rilancio su altri assetti, in linea con una prassi operativa già persuasivamente definita all'insegna dell'«allegria del progettatore» (Debenedetti, 2004:68) ma che forse, qui più che altrove, andrebbe spostata nei dintorni della mitopoetica del *bricoleur*. Ne andava parlando, proprio negli anni del *Padre selvaggio*, il Lévy-Strauss del – indiziaria la prossimità dei titoli – *Pensiero selvaggio*:

Il *bricoleur* è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati, ma, diversamente dall'ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e di arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto: il suo universo strumentale è chiuso, per lui, la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè ad un insieme via via "finito" di arnesi e materiali, peraltro eteroclitici, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto con il progetto del momento, né d'altronde con nessun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutto le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di arricchire lo *stock* o di conservarlo con i residui di costruzioni e di distruzioni precedenti. (2010:30)

³ Per la concezione pasoliniana della sceneggiatura come "genere letterario" si vedano le copiosissime note d'accompagnamento ai testi di Walter Siti e Franco Zabagli a Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema. Il climax* della teorizzazione pasoliniana si ha nel noto saggio *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, del 1965, compreso in *Empirismo eretico*: 188-197.

Sul versante del cinema, nel 1968 *Il padre selvaggio* trapassa nello schema progettuale degli *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, ipotesi di un film in più episodi di diversa ambientazione geografica, da girarsi in forma di sopralluogo per un «film da farsi»; su quello della letteratura, il testo viene pubblicato per i tipi di Einaudi nel 1975, quando molte delle sollecitazioni ideologiche sottese all'opera risultano agli occhi dello stesso autore decadute⁴. Resiste, e la scelta della pubblicazione ne è prova somma, l'adesione ad un testo bifronte («vero e proprio *monstrum* delle nuove lettere» [Pasolini, 2001:3189]) capace di inscenare, ed assieme di concettualizzare, un confronto con l'attualità impiantato sulla proiezione ecfrastrica della parola verso l'immagine filmica. Il disegno tematico dello scenotesto è limpido e stringato:

Ho pensato di narrare la formazione, per alcuni aspetti traumatica, di un liceale africano, un giovane che discende da un nucleo ancora legato a un passato oscuro. È personaggio emblematico: rappresenta la faticosa ascesa dei popoli africani, la formazione di una nuova classe dirigente che dovrà contribuire a portare il proprio paese a un livello "europeo". L'altro polo del dramma è suo padre: un uomo "antico", selvaggio nel senso nobile della parola. (Pasolini, 2001:3053)

La trappola di un esotismo implosivo (lo ha insegnato a tutti Eduard Said: l'alterità esotica è assai spesso specchio rovesciato delle autorappresentazioni egemoniche) è in agguato nella scelta lessicale: il passato «oscuro» a fronte del futuro modellato sulle democrazie europee, e la stessa nozione indistinta, cumulativa, dell'Africa celano un'insidia prospettica solo a stento riscattata dalla nobilitazione dell'aggettivo «selvaggio». C'è – ed è in parte limite oggettivo, storico, degli intellettuali italiani degli anni Sessanta, in parte difficoltà interna alla poetica 'terzomondista' di Pasolini – una

⁴ Per un approfondimento sulla forma progettuale di questo 'film', cfr. i testi raccolti nel secondo tomo di *Per il cinema*, in particolare 3134-3137 e 3227-3228.

persistente nota eurocentrica nelle proiezioni pasoliniane verso le culture 'subalterne': il «punto del mondo»⁵ da cui parte l'osservazione dell'alterità è solidamente radicato nelle dinamiche storiche e sociologiche dell'Europa e, più ancora, dell'Italia coeva, paese reale ed al tempo stesso sineddoche del mondo neocapitalista⁶. Poco giova, tuttavia, gridare allo scandalo: più utile, io credo, cogliere nel *Padre selvaggio* la disponibilità a smantellare il *topos* irenico dell'Africa riparatrice *pour cause* delle nevrosi occidentali⁷, esponendolo ad una torsione drammatica tanto sul versante dell'osservatore quanto su quella dell'osservato⁸. Intanto, l'antagonista reale del giovane liceale Davidson, il professore europeo carico di un idealismo «ingenuo e sfasato» (Pasolini, 2001:272), è sì, palesemente, proiezione pasoliniana, ma lo è in forma parodica, *sfasata* appunto, finzione maieutica che appoggia l'esplorazione non solo dell'altrui ma anche e

⁵ Reso esplicito nelle splendide pagine su Sana'a: «Alle norme che regolavano una vita da molti secoli – fissate una volta per sempre – si sono sostituite norme nuove, “moderne”, “civili”: l'esigenza principe è quella di fare dello Yemen una nazione come tutte le altre: di perdere la propria identità: di omologarsi. [...]. Voglio dire con questo che una condizione umana medievale preistorica è migliore di una situazione umana borghese o socialista? Sì, voglio dire questo. [...]. Da che punto del mondo io contesto disperatamente tutto questo? È chiaro: da un punto del mondo dove urge un desiderio folle di regresso. Ma non c'è progresso senza profondi recuperi del passato, senza mortali nostalgie per le condizioni di vita anteriori: dove si era comunque realizzato l'uomo spendendovi interamente quella cosa sacra che è la vita dell'uomo» (Pasolini, 2001:3172-3173).

⁶ È questione ampiamente esplorata da Giovanna Trento, che, proponendo di inquadrare l'Africa di Pasolini entro una visione 'panmeridionalistica', ne analizza assieme le intuizioni 'postcolonial' e i retaggi eurocentrici.

⁷ Citatissimi i versi di *Frammento alla morte*, pubblicati nel 1961: «ho avuto tutto quello che volevo, ormai:/ sono anzi andato anche più in là / di certe speranze del mondo: svuotato, / eccoti lì, dentro di me, che empi / il mio tempo e i tempi. / Sono stato razionale e sono stato/ irrazionale: fino in fondo. / E ora... ah, il deserto assordato / dal vento, lo stupendo e immondo / sole dell'Africa che illumina il mondo.// Africa! Unica mia/ Alternativa» (1976:304-305).

⁸ La messa in crisi del tradizionale rapporto osservatore/osservato è per Trento un elemento fondativo della produzione “africana” di Pasolini (*passim*). Ne riprendo il concetto inserendolo però nelle specifiche dinamiche di costruzione visiva della sceneggiatura, per cui, oltre al valore metaforico ed ideologico di contestazione del soggetto eurocentrico messo in luce da Trento, la categoria vale qui ad indicare una precisa dislocazione tecnica e formale dello sguardo e della sua trascrizione verbale.

soprattutto della propria identità ridefinita dall'irruzione dell'estraneo da sé⁹:

55 AULA SCUOLA KADO

Interno. Giorno. (Il giorno dopo)

Una tempesta di domande.

I ragazzi hanno letto, durante le vacanze, i libri del professore, oppure le vecchie letture dell'anno prima sono maturate in loro.

Una tempesta di domande:

- Signore, cosa significa impegno?
- Signore, è più grande Eliot, che è un poeta cristiano, o Esenin, che è un poeta dell'Urss?
- Signore, può dirci il reale significato della parola neocolonialismo?
- Che cos'è la "Società delle Miniere"?
- Ci sono in Europa resti di Stati primitivi, di società arcaiche e preistoriche?
- E che cos'è il sottoproletariato? I popoli coloniali sono popoli sottoproletari? Gli algerini sono sottoproletari? E che significato ha, nell'ambito del sottoproletariato, la guerra d'indipendenza e la rivoluzione?
- È un grave pericolo per noi il nazionalismo?
- Chi erano Hitler e Mussolini?
- C'è ancora il fascismo in Europa?

Una tempesta di domande.

Ed è una lunga, drammatica, felice, come si dice? "conferenza stampa"; in cui il professore, assalito dall'impaziente, insaziabile curiosità degli scolari, non si stanca di rispondere, chiarendo a sé e a loro i loro

⁹ Che il professore sia un *alter ego* pasoliniano è elemento evidente a tutti gli interpreti del *Padre selvaggio*. Nei fatti, Pasolini si è ispirato ad un articolo di Yves Benot, *Tre anni di insegnamento a Conakry*, testimonianza di un insegnante francese in Guinea sui tentativi di opporsi ad una pedagogia di stampo coloniale (Pasolini, 2001:3053). Previsto interprete del professore è Serge Reggiani.

problemi, ingenui o maturi, infantili o adulti. (Pasolini, 2001:302)

Dentro lo schema tecnico della «interazione didattica»¹⁰, Pasolini si ritaglia un *alter ego* che – suggerisce la critica filosofica – non è un mero duplicato dell’ego ma è una sorta di figura critica di raddoppiamento esponenziale: un doppio «errante» sollecitato da un altrove distinto dall’«altrove in sé» e disposto a sperimentare «una specie di *sdoppiamento dell’estraneità*»¹¹. Controfigura, più che figura, la proiezione pasoliniana nel professore asseconda non una logica dell’assertività ma, piuttosto, della responsività, entro la quale l’atto del rispondere non è «semplicemente, in senso stretto, qualcosa come il riempire una lacuna del sapere, ma [...], in senso lato, un rivolgersi e prestare attenzione ad offerte e richieste estranee, laddove il termine ‘richiesta’ deve essere inteso nel doppio senso di appello e pretesa»¹². Le profusioni dell’estraneo muovono, lo si è capito, da Davidson, l’allievo più sensibile e dotato, ora «chiuso in uno smanioso, malato silenzio» (Pasolini, 2001:302). Ne vedremo di seguito le ragioni, che affondano direttamente nel cuore della difficoltà pasoliniana di integrare nel sistema positivo della marginalità/subalternità una forma del ‘primitivo’ estratta a caldo dalle feroci lotte tribali seguite all’indipendenza del Congo; da rilevare, intanto, è che questo è uno dei momenti più schiettamente europei di Pasolini, di rado così disposto a staccare il pedale della riflessione sui fondamenti antichi e moderni dell’Italia contemporanea. Nel pieno dell’esplorazione delle borgate romane e degli scompensi provocati dal miracolo economico nel paesaggio

¹⁰ Schema caratterizzato dalla posizione di «disuguaglianza discorsiva degli interlocutori», dal fatto «che uno degli interlocutori detiene conoscenze o informazioni che l’altro desidera ottenere», dalla «dominante domanda/risposta», dalla «rispettiva specializzazione degli interlocutori in un atto linguistico» e infine dal «possibile accesso a una posizione comune alla fine della transazione, a condizione che quest’ultima venga accettata da una parte e dall’altra» (Vanoye, 1998:181).

¹¹ Adatto al caso le riflessioni di Bernhard Waldenfles. *La responsività del proprio corpo. Tracce dell’altro nella filosofia di Merleau-Ponty*, in *Kainós*, Rivista telematica di critica filosofica, n.2 (*L’esperienza dell’altro*). <http://www.kainos.it/numero2/sezioni/emergenze/emergenze.html>.

¹² *Ibidem*.

culturale italiano¹³, Pasolini si sposta con il *Padre selvaggio* su uno scenario transnazionale, incrociando i dibattiti più avanzati dell'intellettualità francese, a cominciare da quello avviato da Claude Lévy-Strauss con Jean-Paul Sartre attorno al nodo dialettica/storia. Se ne ricorderanno le punte più accese: all'opposizione tra società civile e società selvaggia allignante nella visione dialettica sartriana, Lévy-Strauss oppone l'insieme delle conoscenze complesse delle società primitive, minando le presunte fondamenta oggettive della storia (che è sempre 'storia-per') e scavando nel gioco miope di un'osservazione dell'altro lesa *ab origine* dalla confusione tra metodo ed oggetto (Lévy-Strauss, 2008:272). E, magari, sarà frutto della controversa abilità raddomantica di Pasolini di intercettare al volo le tensioni del contemporaneo il suo far sponda su Sartre per la prevista reintegrazione documentaria del *Padre selvaggio* negli *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*¹⁴; non mi pare, tuttavia, segnale da sottovalutare che il massimo esploratore del 'pensiero selvaggio' compaia in contraddittorio in un luogo critico per noi importantissimo, il saggio sulla *Sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*:

La "struttura" dinamica ma senza funzionalità, e fuori dalle leggi dell'evoluzione, dello sceno-testo, si presta perfettamente come oggetto per uno scontro tra il concetto ormai tradizionale di "struttura" e quello critico di "processo". Murdock e Vogt si troverebbero davanti a un "processo che non procede", a una struttura che fa del processo la propria caratteristica strutturale, Lévy-Strauss si troverebbe davanti non ai valori di una "filosofia ingenua", che determinano i processi "direzionali", ma davanti a una vera e propria volontà di movimento, la volontà dell'autore che designando i significati di una struttura linguistica come i segni tipici

¹³ Dice bene Hervé Joubert-Laurencin nell'Introduzione a Trento: sono fattori compositivi che dovrebbero affrancarci dal «ritornello dei cosiddetti 'periodi del poeta'» (Trento, 2010:12).

¹⁴ Ne riparleremo. A Sartre è dedicato uno dei testi più immersi nelle sorti di un Sud di "razze diverse" in palinogenetica migrazione dai "Regni della Fame", la *Profezia di Ali dagli Occhi azzurri* (1992:448-493). Sul rapporto tra i due intellettuali cfr. Trento:167.

di quella struttura, nel tempo stesso designa i significati di un'altra struttura. Tale volontà è precisa: è un dato di fatto che l'osservatore può osservare dall'esterno, di cui è egli stesso testimone. Non è una volontà ipotizzata e ingenuamente provata. La sincronia del sistema degli sceno-testi pone come elemento fondamentale la diacronia. Ossia, ripeto, il processo. *Abbiamo così nel laboratorio una struttura morfologicamente in movimento.* (Pasolini, 1995:195, cors. orig.)

Segnamoci l'osmosi tra linguistica ed etnologia, è indicatore importante della griglia teorica del Pasolini dei primi anni Sessanta, e, assieme, teniamo stretta la concezione della sceneggiatura come laboratorio estroflesso di una lingua «morfologicamente in movimento» dallo stadio letterario a quello cinematografico: sono pezze d'appoggio preziose per una lettura del *Padre selvaggio* anche come luogo di verifica di una nuova forma espressiva in grado di approssimarsi *per verba* all'«arcaica forza del suggerire eideitticamente, attraverso la violenza fisica della sua riproduzione della realtà» del cinema (Pasolini, 1995:253)¹⁵. L'eco più forte risuona, prevedibilmente, nelle rappresentazioni 'in diretta' della «vita negra» nella sua più tesa arcaicità:

Siamo talmente *dentro* la vita negra che i personaggi potranno parlare nella loro lingua senza bisogno di traduzione, né parlata né scritta; il loro mondo è totalmente loro e si esprime totalmente nella loro lingua. Ma le azioni, pur nel loro intraducibile mistero, sono assolutamente semplici, e possono parlare atrocemente da sé. (Pasolini, 2001:321, cors. orig.)

¹⁵ Poco oltre: «La scrittura riperde, dunque, col cinema, la sua "natura segnica" e riacquista l'arcaica "natura figurale"? Che relazione c'è tra l'empirismo, dovuto a necessità fisiche, dell'uomo delle caverne, e l'empirismo, dovuto a necessità tecnico-produttive, dell'uomo contemporaneo?». La saldatura tra etnologia e linguistica si ritrova nel saggio del 1974 *Cultura borghese-cultura marxista-cultura popolare* ora in *Descrizioni di descrizioni* (Milano: Garzanti, 1996:350-356). Pasolini avversa in diversi luoghi l'impostazione statica dell'etnologia di Lévy-Strauss, opponendo alla nozione di "struttura" quella di "processo".

Sul rovescio esplicativo dell'*Appendice*, Pasolini dissoda il *turning point* dello scenotesto, proiettando la «furia preistorica» africana sulla realtà coeva delle guerre secessioniste seguite all'indipendenza del Congo e, in particolare, sulla strage dei tredici aviatori italiani del contingente ONU trucidati a Kindu nel 1961:

I “caschi blu” con le loro nostalgie, il loro mondo di giovani europei, le loro allegrie di soldati e uomini d'ordine; i negri con la loro furia preistorica, i riti, le danze, i campi di concentramento, le fami collettive, le stragi.

Un gruppo di bianchi, tra cui i “caschi blu” amici di Davidson, sono fatti prigionieri. Portati nel villaggio. Ammazzati. Squartati.

Nella ferocia di altre epoche storiche, riaffiora il rito religioso del cannibalismo: una specie di folle vertigine. Due, tre immagini da incubo. Davidson è con gli altri della sua tribù a compiere il rito. (2001:322)

Esacerbazione dei ‘dannati della terra’¹⁶, richiamo delle ragioni ancestrali del ‘padre selvaggio’, ottundimento narcotico della ragione: Davidson riprecipita nel più ‘oscuro’ passato tribale e partecipa al massacro degli ex sodali: il «biondo Piero, faccia di pugilatore», il «delicato Bill, fianchi di ballerino», studioso di musica classica, il «bruno Gianni, uscito dalla tela di un classico italiano, di un Correggio» (282). Va pur detto: chi andasse in cerca di un'aperta negoziazione di significati tra il proprio e l'estraneo (anche nella polarità estrema del normale e dell'abnorme), troverebbe nel *Padre selvaggio* serie ragioni di disappunto: agganciato alla rovente attualità dell'eccidio di Kindu, il lato selvaggio è tutto d'ordine negativo

¹⁶ Il celeberrimo libro *Les Damnés de la terre* di Frantz Fanon esce nel 1961, con Prefazione di Sartre, e diventa subito testo internazionale di riferimento per gli intellettuali attenti ai processi di decolonizzazione. Pasolini sembra bibliograficamente più ‘solido’ nel progetto degli *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, entro cui confluisce, dopo il viaggio a New York del 1966, anche l'attenzione per il *Black Power* afroamericano: «tutti questi temi sono già nella coscienza di molte minoranze (attraverso le testimonianze e le opere dei più diversi scrittori, da Sartre a Fanon, da Obi Egbuna a Carmichael ecc. ecc): quindi, nei loro termini storici, il film li tratterà per quanto possibile obbiettivamente» (Pasolini, 2001:2680).

(inesorabile la lingua discorre di «abiezione» e di «abiura» della coscienza), immerso nella – ovvia, anche se allora non così neutrale¹⁷ – condanna della «azione di guerra, una delle tante vanamente feroci» (322). Nulla di più savio e condivisibile, se a parlare è la ragione ‘storica’. Solo che, sul piano della messa in scena delle mozioni dell’altro, i conti non tornano così facilmente: tabù, riti, cannibalismo sono – nonché aspetti antropologici legati a doppio nodo ad una sacralità autoctona – i relitti di una cultura arcaica in declino, epifanie feroci del primitivo che si sottraggono alle ragioni della storia occidentale (spostato sul terreno mitico, «l’assurdo rito» – Pasolini se ne rammenterà in *Porcile e Medea* – è «esaltazione pazza dell’anima arcaica», in cui «dominano le forze oscure e potenti dello spirito» [294]). Significativo, del resto, che Davidson rappresenti da subito una situazione culturalmente privilegiata, già imbevuta di istanze intellettuali europee (e non per nulla il trauma seguito al massacro tribale assume le forme eminentemente occidentali – poco importa ‘se di tal genere, se non tali appunto’, erano i pensieri di Davidson – della «nevrosi» alienante)¹⁸. Ma nel *Padre selvaggio* la posta in gioco è un’altra, ed è tutta da rincorrere lungo la falsariga del *Bildungsroman* e della sua variante metaletteraria del *Künstlerroman*, il romanzo di formazione attraverso l’arte, che qui vale eminentemente per *ars poetica*:

¹⁷ L’eccidio degli aviatori italiani in missione di pace tra l’11 e il 12 novembre del 1961 crea non pochi imbarazzi all’Italia e all’Europa, provenendo dalla parte ‘giusta’ dei seguaci di Patrice Lumumba, il Primo ministro del Congo ex belga assassinato dai seguaci di Moïse Ciombe, secessionista del Katanga. La notizia viene tenuta nascosta per alcuni giorni dall’ONU e il fatto resta a lungo ‘rimosso’ dalla coscienza nazionale italiana. La medaglia d’oro ai 13 aviatori viene data nel 1994. Non mi risulta che gli aviatori siano stati realmente oggetto di riti antropofagi ma i cadaveri vengono scempiati a colpi di machete e a stento si riesce ad impedirne la ‘vendita’ come trofeo di guerra. Nessuna delle vittime ha i nomi scelti da Pasolini, che combina cronaca e reinterpretazione allegorica.

¹⁸ La decodifica del «male» di Davidson si ha nell’*Appendice a “Il padre selvaggio”*, in cui viene estroflesso anche il tracciato ideologico marxista. Dalla posizione ‘esterna’ del chiarimento didattico, Pasolini scandaglia la situazione di Davidson in luce quasi psichiatrica (eco fanoniana, forse): «Non è tanto malato da dover esser dato per perduto: la sua nevrosi è piuttosto una crisi che lo paralizza, lo tiene in uno stato di assenza, di rifiuto ad essere» (2001:324). L’appendice viene pubblicata in *Filmselezione*, n. 12, luglio-agosto 1962. Diversi i titoli ipotizzati: la frase marxiana *Il sogno di una cosa* - poi usato nell’omonimo romanzo del 1962-, *Marx e gli dei*, *La morte dell’Africa*, ed infine il titolo ‘definitivo’ dell’*Appendice È bello uccidere il leone* (2001:3053).

Un giorno, per esempio, il professore dà agli scolari questo tema: “Descrivete la vostra vita vera nella tribù, a casa vostra, nella foresta”. Ebbene, saltano fuori degli svolgimenti tutti retorici e mistificatori. E allora il professore fa rifare il tema: egli vuole che i suoi scolari affrontino coraggiosamente la vergogna, la miseria, la superstizione dello stato tribale, da cui provengono. Cerca di spiegare loro che cosa è la cultura “preistorica” o “magica”, la ritualità, i tabù, il cannibalismo, ecc.

Dopo la terza o quarta volta, accade una specie di miracolo: Davidson svolge finalmente un tema molto sincero, e, per questo, scritto estremamente bene, quasi come autentica poesia. Egli racconta, con grande vivezza e fantasia di particolari, una tipica situazione tribale: l’obbligo che ha un giovane, per diventare uomo, di uccidere da solo un leone.

Il professore, stupito e felice, loda di fronte a tutti il tema, e commenta, dopo averlo letto, l’inutile crudele abitudine della tribù. Gli scolari comprendono la critica rivolta dal professore all’arcaicità [...]. Tuttavia, alla fine, Davidson non può fare a meno di dire, con la sua voce roca e dolce:

“Però è bello uccidere il leone! [...]” (318)

La chiosa ripristina la gerarchia dei punti di vista («Sì, è difficile staccarsi criticamente dal proprio modo vitale. È questa vitalità istintiva che è la sede poi, a un livello superiore, della pigrizia intellettuale, e del conformismo» [*ibidem*]); ma, intanto, la saldatura razionale tra Giusto e Bello s’è incrinata, ed ha aperto un varco ad un’altra geografia di valori.

Vedere l’Africa

Lo ammette senza falsi pudori Ryszard Kapuściński: «il concetto di *altro* è sempre frutto del punto di vista dell’uomo bianco, dell’europeo» e il suo rovesciamento, prima che intellettuale, è

empirico: «quando mi trovo in un villaggio dell’Etiopia, vengo rincorso da un branco di bambini che mi additano divertiti, gridando *Ferenci! Ferenci!* Che vuol dire appunto “quello di fuori”, l’estraneo. Per loro l’altro sono io» (2009:71, cors. orig). Il viaggio, l’esperienza sul territorio, il rovesciamento del proprio nell’estraneo: assiomi tutti dell’antropologia e dell’etnografia moderne, oggi tanto più lapalissiani quanto più sfumate si sono fatte le differenze locali (ma pare storia iniziata da lungi, se già Lévy-Strauss lamentava: «vi fu un tempo in cui, viaggiando, ci si veniva a trovare a confronto con civiltà radicalmente diverse dalla propria, che s’imponavano anzitutto per la loro stranezza. Da qualche secolo, però, queste occasioni diventano sempre più rare. [...] La ricerca dell’esotismo si riduce a collezionare stati più o meno avanzati o ritardati di uno sviluppo familiare» [2008:75]). Del Pasolini viaggiatore nel ‘Sud del mondo’ è stato detto e ripetuto che andasse in cerca non di valori differenziali ma, al contrario, di rispecchiamenti allogeni dei motivi elaborati in patria. Ricerca di luoghi alternativi contigui agli spazi marginali rinvenuti nel Friuli contadino prima e nella Roma sottoproletaria poi; immersione nelle analogie anziché nelle differenze; immedesimazione atopica: il viaggio, insomma, vissuto come itinerario circolare, non come esplorazione aperta alla forza destabilizzante dell’altrove¹⁹. Suggestisce da distanti (ma nient’affatto estranei)²⁰ l’idioma di Jean Dubuffet che «fra tutte le cose esiste un legame di graduale concatenazione progressiva, per cui, a seconda che si sia portati all’analogia o piuttosto alla differenziazione, è possibile dichiarare che due cose sono identiche, o che sono opposte» (2006:17). Il pensiero procede per frammenti e nessi sincopati: «a seconda della scala adottata si ottengono concetti più o meno ampi, tratti di *similarità* più o meno lunghi» mentre «nozioni che ci sembravano vicine e praticamente identiche assumono l’aspetto di nozioni *opposte*» (*ibidem*:17-18, cors. orig.). Facciamone tesoro per ammettere che, per quanto la cifra pasoliniana si stenda nitida e inconfondibile lungo l’intera sua opera, travalicando differenze di stile e di modi d’espressione, nella dinamica degli spostamenti, riassetamenti e salti di genere e di

¹⁹ Per una rassegna di tali giudizi rimando a Trento, 2010:169-177.

²⁰ Del 1971 la raccolta di Dubuffet *Valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*.

scrittura si scoperchi il senso ultimo di un sistema artistico ed intellettuale *in progress*, non pacato, né placabile, perché intrinsecamente reattivo alle sollecitazioni del momento.

All'altezza de *Il padre selvaggio*, la conoscenza diretta dell'Africa di Pasolini è legata al viaggio in Kenia con il produttore Alfredo Bini per una sorta di sopralluogo, ad un viaggio con Alberto Moravia e Elsa Morante in Kenia e a Zanzibar e ad un viaggio solitario in Kenia e in Sudan²¹. Di poco posteriore alla stesura del *Padre selvaggio*, è un lungo viaggio in Kenia, Guinea e Ghana, affiancati a quello che sarà un 'paesaggio dell'anima' tra i più densi del Pasolini documentarista, lo Yemen²². «Odio i viaggi e gli esploratori», attaccava con folgorante *incipit* celiniano i suoi *Tristi Tropici* Lévy-Strauss, coagulando in scrittura le esperienze sul campo di quindici anni prima, con tutta la consapevolezza che un «viaggio si inserisce simultaneamente nello spazio, nel tempo, e nella gerarchia sociale» (2008:74), e che la parola che ne tenta la mimesi pluridimensionale è già, per definizione, parola *postera*, sguardo all'indietro. Il viaggio è scambio, comunicazione, contatto con un presente alternativo a quello familiare: è «agire, trasgredire, sfidare l'ordine e le certezze per cercare nuovi ordini e nuove certezze, vincere la topofilia a vantaggio della tropofilia» (Turri, 2006:53); non ultimo, il viaggio è investimento in un ritorno caricato di valore pubblico. Esperienza precipuamente visiva, il viaggio trasposto sulla pagina, massime sulla pagina letteraria, si ridisloca lungo tracciati assieme referenziali ed interpretativi, miscelando in dosatura varia descrizione e commento, osservazione non pregiudiziale e gestione più o meno illuminata degli inevitabili filtri culturali e storici acquisiti in patria. All'Africa immersa nel passaggio dal colonialismo al neocapitalismo stava dando, negli anni del *Padre selvaggio*, uno sguardo tra i più penetranti Moravia, condividendo con il sodale Pasolini l'identificazione dei punti critici del contemporaneo (salto improvviso dalla preistoria al 'dopostoria', contrasto tra confini geo-economici artificiali e frazionamento tribale, opposizione tra razionalità storica ed irrazionalità magica [...]), ma

²¹ Cfr. la Cronologia di Nico Naldini in *Per il cinema*, in particolare XC-XCV.

²² Da cui germina il documentario in forma d'appello all'UNESCO *Le mura di Sana'a* (1974), strappate da un sopralluogo per un episodio (poi non incluso nel film) del *Decameron*.

sviscerandoli con il piglio loico della saggistica di viaggio e di costume. Ne risultano pagine forti di smantellamento *in loco* delle immaginario esotico sull’Africa (preziosi i commenti sull’ibridazione culturale delle città africane postcoloniali e sulla penetrazione del capitalismo nel doppio formato ‘occidentale’ e ‘socialista’; notevoli le riflessioni sulla «cultura che impedisce di capire gli altri» e sul legame a doppio nodo tra ‘civiltà’ e violenza), che dialogano da vicino con le coeve esplorazioni pasoliniane (Moravia, 2007:*passim*)²³. Solo che Pasolini – ed è un punto per me centralissimo – sceglie non la pagina scritta ed accentratrice del *reportage* letterario ma quella mobile ed iconicamente stratificata della sceneggiatura, agganciando da subito l’Africa al mito di una lingua intrinsecamente ‘primitiva’ ed essenzialmente orale²⁴.

Tecnicamente, i punti nevralgici di definizione nelle sceneggiature degli spazi e degli ambienti previsti dal film sono le didascalie, costrette dal ‘genere’ non tanto alla nuda referenzialità quanto piuttosto alla precisa impostazione del valore relazionale dell’ambientazione rispetto alla storia e ai suoi protagonisti²⁵. Scrivere significa evocare, tanto più per Pasolini, quintessenzialmente poeta nel convertire la realtà intercettata in coagulo estetico; scrivere per il cinema, però, significa assieme evocare e precisare i modi della visualizzazione del ‘film da farsi’ (è uno scrivere con «la presenza ipotetica della cinepresa incorporata nell’occhio» [Pirro, 2001:49]). Ne *Il padre selvaggio*, l’ambientazione africana è articolata sui due villaggi di Kado, il villaggio del liceo, e Kindu, il villaggio d’origine di Davidson, centro della regione secessionista del Katanga, e sulla

²³ Gli scritti di *A quale tribù appartieni?* coprono l’arco cronologico 1960-1972. Pasolini entra da personaggio nel saggio del 1969 *Spie e fotografi* (78-82).

²⁴ Numerosi saggi di *Empirismo eretico* collegano l’idea del ‘primitivo’ («perché il pensiero primitivo è in noi» a pagina 193) alla lingua del cinema. Particolarmente pertinenti le riflessioni su cinema e lingua orale (266-268).

²⁵ «Accessori e ambienti scenici sono portati a essere visti, in un film. Se non è tenuto a sviluppare lunghe descrizioni, lo sceneggiatore deve però preoccuparsi dell’integrazione degli oggetti e degli spazi nella dinamica delle azioni. Egli può naturalmente accontentarsi di essere strettamente funzionale e di limitarsi a un semplice repertorio degli elementi utili a ciascun momento del racconto. Ma la presenza ostinata nell’immagine dei luoghi, delle cose e dei personaggi, induce generalmente a un maggior numero di esigenze e a tessere diverse modalità di relazione tra questi parametri» (Vanoye, 1998:65-66).

distesa ossessiva ed indistinta della foresta, archetipo allestito congiuntamente dalla Natura e dalla Cultura:

FORESTA ASSOLATA

Esterno. Giorno.

Davidson cammina, solo, rapido, per la pista rossiccia, verso il suo villaggio.

A un tratto – senza nessuna ragione – si accorge di qualcosa: *vede*, per la prima volta, la foresta del suo villaggio natale, che tante volte aveva vista, certo, nella sua infanzia. [...]

Non è che un'immagine qualsiasi dell'interno dell'Africa: col suo fondo rosa, su cui si disegnano i capricciosi e funerei profili degli alberi equatoriali. E i rumori, le voci bestiali. L'ansia preumana che vi regna, con la sua pace di morte. (2001:292, cors. orig.)

Indicazioni generiche (alberi, rumori, voci) e richiami ad un'iconografia diffusa, indifferenziata («un'immagine qualsiasi dell'interno dell'Africa»): non è il paesaggio geografico ad attrarre Pasolini, semmai è un paesaggio visivo intessuto di emblemi²⁶, scenario fatto di rapporti poetici «in correlazione simbolica con il soggetto del film» (Vanoye, 1998:67). Non è, in compenso, scenario pretestuoso: il correttivo individualizzante scatta dal montaggio di diversi codici cinematografici (documentari di repertorio, scene ancorate alla diegesi mostrativa del cinema²⁷, scene proiettate nei domini della fantasia visiva), che progressivamente corrodono il 'già noto' e lo trasformano in visione «ineluttabile», definitiva:

²⁶ Innumerevoli i *foreshadowing* paesaggistici sul tema della morte dell'Africa. Paesaggio visivo e paesaggio geografico sono categorie prossime ma non collimanti, il secondo implicando una base tecnica di analisi e dati.

²⁷ Sul concetto di mostrazione cfr. André Gaudreault. *Dal letterario al filmico. Il sistema del racconto*. Prefazione di Paul Ricouer. Torino: Lindau, 2000.

Ecco la latrina, una e trina, dei colonialisti: il reparto per i bianchi, quello per gli arabi, quello per i negri. [...]

Eccolo di fronte all'orribile parete della latrina. E i suoi occhi terrorizzati che guardano. Ma in controcampo, di fronte a sé, egli non vede la sordida parete, ma [...]

Ineluttabile, la forma della foresta, del sole.

Col moto che gli è ormai meccanico – di una bestia che agiti davanti agli occhi le pinne o le piccole zampe – cerca con le mani di strapparsi dagli occhi quella visione, ma non può.

La visione della foresta, dolcissima, è lì davanti a lui.
(Pasolini, 2001:310)

È un raddoppiamento dello sguardo della macchina da presa, che corregge in soggettiva la monotonia dello scenario, costringendo l'IEYE a confrontarsi con un paesaggio riflesso, agitato dalla prospettiva dell'altro (con l'importante opzione per una estraneità misurata, non dalla sponda dello straniero, ma da quella autoctona, messa in crisi – e sarà il nucleo di *Teorema* – dalla presenza dell'ospite-messaggero). Appartiene alla sceneggiatura una sorta di partita doppia tra la pre-visione a tavolino dei luoghi del film e la verifica sul territorio delle immagini mentali, già, d'altra parte, fortemente orientate da una memoria culturale di matrice visiva (l'immaginario dello scrittore e del lettore novecentesco è prodotto parallelo del cinema e della letteratura, è memoria transmediale); appartiene alle sceneggiature italiane degli anni Sessanta la predilizione per formule narrative odeporiche tese, in continuità ideale con il *plein-air* neorealista, alla esplorazione del 'reale' paesaggio italiano prima, dell'esotico poi (Bertozzi, 2008:151-155)²⁸. Vari gli scenari e ancor più vari gli esiti, ma vale la pena di recuperare in controcanto all'Africa di Pasolini il film ideato da Ennio Flaiano e

²⁸ Si veda anche il capitolo di Roberto Nepoti sul cinema esotico in Salizzato, C. (ed). *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*. Venezia:Marsilio, 1989:129-137. Contro la moda 'esotica' si pronuncia lo stesso Pasolini (bersagli Franco Rossi e Mauro Bolognini, passati dalle borgate romane agli scenari, rispettivamente, di Tahiti e Hong Kong) nell'articolo *Vengono da lontano per scoprire l'Italia*, pubblicato su *Il reporter* il 26 gennaio 1960 (ora in Pasolini, P.P. *I film degli altri*. A cura di Tullio Kezich, Parma: Guanda, 1996: 32-33).

Giorgio Moser con ambientazione in Congo, Uganda e Kenia, *Un dio nero, un diavolo bianco*: film non fatto ma preliminarmente sviscerato dallo sceneggiatore e dal regista con acuta percezione degli scarti tra immagine culturalmente filtrata e incontro *de visu* con l'altrove (al solito lapidario, Flaiano: «non sono così cretino da non capire che la realtà africana è diversa da quella che potevamo immaginarci qui, con tutti gli atlanti e i volumi gentilmente prestatici dall'Ambasciata belga» [1995:120]). Esposti alla controprova dei sopralluoghi, regista e sceneggiatore misurano sul territorio non solo la verosimiglianza della storia scritta ma anche e soprattutto la tenuta non oleografica dell'Africa rappresentata. Scrive Flaiano, e siamo nel 1956:

Effettivamente, l'idea di fare un film sganciato da ogni trama comincia a sembrarmi la migliore. Mi hanno convinto di ciò le poche cose che mi hai raccontato: l'albergo con gli elefanti in giardino, i cocodrilli trattati come pesciolini, le turiste, la capanna del vecchio che deve morire, eccetera. Io vedo cioè un film nient'affatto convenzionale, che dia un'idea dell'Africa al di là di ogni normale piattezza. Un'Africa, tanto per intenderci, svagata, ma resa più umana, più *piccante*, con decine di piccole notazioni del genere che tu mi hai accennato.

[...] Non pensare a Magia verde, né a Continente perduto. Pensa ad un film calmo, sorridente, *vero*, pensa a non barare mai con scene finte difficili. Invece di fare vedere l'ippopotamo che carica, facciamo vedere l'ippopotamo che viene addestrato a caricare per i film. Capisci?

[...] Tu mi dirai che il lavoro fatto sino ad ora va a monte. No, è stato necessarissimo, molte cose rimarranno, anzi ti dirò che è stato indispensabile farlo appunto per capire cosa volevamo fare. Dando rigore alle nostre storie noi abbiamo finito per vedere l'Africa rigorosamente, senza compiacimenti e senza misteri inutili. (1995:123, cors. orig.)

Vale di per sé un trattato di etica, se non proprio di poetica, dello sceneggiatore²⁹.

Vedere l’Africa. A forgiare in via definitiva lo sguardo del Pasolini ‘esotico’ provvede – si comincia infine a prenderne atto – la pratica del documentario, per statuto aperto ai processi *in fieri* del reale, e sorretto da uno sguardo esplorativo che «non si sforza di produrre certezze, non instaura logiche normative, ma cede, piuttosto, alla messa in campo del dubbio e dell’ambiguità del confronto» (Bertozzi 19). E sarà acquisto soprattutto (ma non solo)³⁰ degli ultimi anni Sessanta e dei primi anni Settanta, con gli splendidi documentari realizzati su Sana’a, Orte e, appunto sull’Africa, trasformata definitivamente in scenario mitico ed utopico con la riscrittura attualizzante dell’Orestide (l’irrazionale-arcaico integrato nel razionale-democratico tutelando «il sopravvivere, fecondo, dell’*ethnos* africano, col suo mito, all’interno di un nuovo tipo di società» [Pasolini, 2001:1203]), e raccolta anche strutturalmente nei modi euristici dell’appunto sul ‘film da farsi’. A fianco, un altro ‘non film/non documentario’ su carta, gli *Appunti per un Poema sul Terzo mondo*, negli intenti sede finale di un *Padre selvaggio* preservato nello scheletro narrativo ma tutto convertito in un formato orale e visivo:

²⁹ L’importanza della pratica sceneggiatoriale viene intuita da Trento, che però si limita ad una facile triangolazione Flaiano-Fellini-Pasolini. Nei fatti, il passaggio alla sceneggiatura e al cinema da parte di molti letterati nel secondo dopoguerra incide in maniera indelebile sui cronotopi della narrativa letteraria. Flaiano ne è tra i sommi protagonisti e sarebbe tempo di includere negli studi postcoloniali, accanto al già frequentato *Tempo di uccidere*, idee e soggetti per il cinema distribuiti nelle lettere e negli elzeviri.

³⁰ L’archetipo sono i *Sopraluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1963). Pasolini si accosta al documentario fin dai primi anni Sessanta con *La rabbia* e con *Comizi d’amore*. Importanti anche i commenti ai documentari di Cecilia Mangini, influenzati da Ernesto De Martino, figura chiave dell’etnografia italiana del tempo, ideatore di una *Enciclopedia Cinematografica Conoscere* ed «ispiratore e consulente di un corpus di documentari unici nella storia del cinema italiano» (Bertozzi, 2008:147). Scrive Bertozzi, a cui rimando per proficui tracciati d’approfondimento: «una sintonia d’interessi “religiosi” lega Pasolini a De Martino, più che gli aspetti dottrinali della fede, sono le prassi rituali, nonché, naturalmente, i processi mitico-simbolici di quelle esperienze a costituire il collante filosofico tra due intellettuali conosciutisi al Centro Etnologico Italiano nei primi anni cinquanta» (149).

Nel film che girerò sul Padre selvaggio, tali dialoghi non vi saranno (o saranno ridotti a qualche battuta): infatti tutta la parte dialogata del film può essere abolita, e sostituita con delle interviste e delle inchieste, esprimendone i concetti (ossia: la difficoltà di un insegnante bianco, razionalista e marxista di mettersi in rapporto con degli scolari negri, di cultura irrazionalistica e contadina e che quindi tendono ad assumere, dagli educatori, una forma rassicurante di conformismo).

L'intervista-guida su tali problemi sarebbe un'intervista con Sartre.

Tale intervista tornerebbe nel film come un legame tra l'una e l'altra delle scene indispensabili (girate con l'essenzialità dei film muti) in cui si rappresentano solo le azioni e le situazioni (l'arrivo dell'insegnante e il primo giorno di scuola: la prima fuga del ragazzo negro protagonista; l'incontro coi giovani soldati bianchi; le vacanze nel villaggio natale; la battaglia; l'allusione al rito dell'antropofagia; il ritorno a scuola; la soluzione del dramma). (2001:2685-2686)

Si rischia la vertigine: nella versione originale, il *Padre selvaggio* è fondamentalmente la storia di un dialogo, letterale e metaforico, e la parola ne è protagonista suprema³¹. Anche se...

Le sue parole si “vedono” ad una ad una

Arduo mappare quanto della letteratura coloniale italiana ed europea *stricto sensu* fosse nota, di prima mano, al Pasolini 'africano'³². A me pare, tuttavia, che i palinsesti letterari europei siano esorcizzati a

³¹ Da cui la possibilità di una trasposizione teatrale, come quella proposta da Gianluca Bottoni nel 2003 (http://www.pasolini.net/teatro_resoconto_padreselvaggio.htm).

³² Per una rassegna dei testi canonici cfr Trento, 2010:211-228. Testo dimenticato su vasta scala, e che invece potrebbe offrire lumi sull'immaginario coloniale dei letterati italiani durante il fascismo, è *Il sole in trappola* di Bruno Barilli, diario del periplo dell'Africa compiuto nel 1931 (Firenze: Sansoni, 1941).

priori nella costruzione autoriflessiva del personaggio del professore, consapevole di non sapere «nulla dell’Africa se non ciò che ha letto nei libri» (Pasolini, 2001:268).

9 AULA SCUOLA KADO

Interno. Giorno. (Qualche giorno dopo)

Poiché le cose già consacrate dall’insegnamento, le cose tradizionali, i concetti già resi aprioristici dalla scuola sono diventati delle specie di tabù nelle teste dei ragazzi irremovibili, l’insegnante pensa di agganciare con la loro sensibilità un rapporto reale attraverso mezzi non strettamente scolastici.

Qualcosa che è fuori programma.

E comincia – col tono sempre leggermente scandaloso che caratterizza il suo idealismo sempre un po’ ingenuo e sfasato – a leggere in classe la poesia di un poeta negro moderno (Senghor, per esempio, o De Andrade ecc.).

È una poesia difficile: prodotto culturale di raffinata scuola europea (da Dylan Thomas giù ai simbolisti), e quindi stilisticamente poco abordabile. Inoltre, il suo contenuto è altrettanto difficile, perché prodotto da una ideologia che mescola progressismo e nazionalismo, laicismo e rivendicazioni dello spirito ancestrale. (272)

Scorre dietro il *Padre selvaggio* l’antologia di poesia africana curata dal poeta Mário De Andrade e pubblicata in Italia nel 1961 da Editori Riuniti, con una prefazione dello stesso Pasolini, dal titolo *La resistenza negra*. Al saggio ha dedicato di recente pagine informatissime Giovanna Trento, sviluppandone il motivo centrale del connubio tra poesia e politica, e sviscerando l’ideologia panmeridionalista sottesa al ‘sogno africano’ di Pasolini. Ne *La resistenza negra* e in molti luoghi critici paralleli, l’Africa è voce di un più generico ed unitario Sud, è nozione metastorica (come metastorica, «quasi una categoria dell’essere, una forma culturale» è la «clandestinità» additata quale elemento precipuo della poesia

africana e d'ascendenza africana [Pasolini, 1961:XV]), che partecipa del grande Tema pasoliniano del mondo arcaico, sottoproletario e contadino. L'Africa è un 'concetto', emblema di una «condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale» (XXIII), e la sua poesia è poesia composita, combinatoria di elementi antiquati e nuovi significati:

È l'inquietudine 'angosciosa', mista alle vertigini inebrianti della vitalità, di questo mondo escluso, che i poeti negri di questa antologia esprimono; l'inquietudine angosciosa non esorcizzata ancora che da una confusa speranza o dall'illusione di una lotta armata in atto. Perché – e questo è il dato più importante dell'intera questione – questa lotta c'è: e se l'obbiettivo immediato è l'indipendenza, l'obbiettivo vero è la 'giustizia sociale'. (XVI)

Non so che ne pensino studiosi più addentro alla poesia africana ma a me pare evidente che qui Pasolini proceda faticosamente nei domini di una letteratura da poco penetrata nei confini italiani³³. Il gioco delle associazioni con la letteratura italiana resistenziale e meridionale, Carlo Levi in testa, valeva forse, all'altezza del 1961, ad addomesticare l'estraneo trascinandolo nel familiare; oggi, raffinata la nostra consapevolezza sulla necessità di declinare al plurale, e in posizione non soltanto nominativa, il dialogo con l'Altro, può suonare capitolo travestito dell'europea *'Invention of Africa'*³⁴. Ma ho già avanzato il sospetto che il *Padre selvaggio* nasca più per scarto che per contiguità con il Pasolini politicamente schierato con la 'Negritudine', e che la sua linfa più segreta non sia tanto quella esplicitata dal tema (la nuova classe intellettuale africana nel

³³ Un evento importante è il Secondo Congresso degli scrittori e degli artisti neri a Roma nel 1959 (il primo, nel 1956, a Parigi).

³⁴ La difficoltà, ben segnalata da Trento, di gestire criticamente il lato 'preistorico', 'selvaggio' appunto, della cultura africana (e, non va mai dimenticato, dell'immaginario europeo costruito attorno ad essa) deriva precisamente dallo scarto tra il giudizio politico – onorevolmente allineato alle rivendicazioni africane e di lì a poco afroamericane – e la squadratura (meta)critica del discorso, agitata dalla sovrapposizione del mito antropologico al dato storico.

passaggio dal colonialismo al post-colonialismo, dalla preistoria alla storia) quanto piuttosto la messa in scena della parabola metastorica della poesia nel suo emergere individualmente dall'irrazionale-indeterminato per farsi parola pubblica e testimoniale (non per nulla, lo si sarà notato, il *climax* del rito antropofago è previsto *off-screen*, è l'Osceno mitico ed archetipico). Lo insegna, del resto, la storia delle sceneggiature: al soggetto implicito del film, se ne accompagna sempre un altro, inscritto in filigrana nel tema dominante (Pirro, 1998:6): il controtema del *Padre selvaggio* è l'esplorazione *in re* della genesi dello sguardo del poeta, «sguardo primordiale» che – come nel contemporaneo e per molti versi prossimo soggetto de *L'ultimo poeta espressionista* – è «uno sguardo di chi è “appena nato”, perché preso dall'idea coatta della morte» (Pasolini, 2001: 2645):

69 CAMERATA SCUOLA KADO

Interno. Giorno.

Sul suo lettuccio accucciato, con una cartella sulle ginocchia, Davidson sta scrivendo ancora. [...]. Le parole della nuova poesia, è ancora una voce interiore dal timbro ben familiare che gliela detta. E, parola per parola, immagine per immagine, nella dolce, severa onda della suonata di Bach, ecco la sua poesia.

A, B, C, D, E, F, G, H, I, AMBIENTI AFRICANI
POESIA

Esterno. Giorno.

Non sarà una poesia di gioia, di “pura vita”. Anzi di dolore, di delusione e di critica, ecco di critica. Un duro sentimento di passione razionale – sia pur ancora timida – Sul dolce sentimento delle cose vive dell'Africa.
– Si vedranno ragazzetti, coi loro vivi, adulti occhi, con le loro madri, a Kindu.

- I grandi piazzali di polvere rossa, con intorno la piatta città di lazzeretti, di palazzine coloniali, di giardini abbandonati.
- Le cerimonie di una vita civile che nasce.
- L'orrore dei massacri [...] (312-313)

Essere africani, insisteva tutto immerso nel suo astratto «stato di poeticità» (267) il professore, significa essere immersi *tout court* nella poesia: è, se non vedo male, il *topos* esotico da smantellare, o perlomeno da riattivare anche nel suo versante luttuoso, agonico. E se il tema della 'seconda nascita' non è precisamente tra i più inediti, nuovo è il correlativo oggettivo di un'Africa vista simultaneamente a *parte subjecti* e a *parte objecti*. Perché, lo si è capito, al nuovo sguardo di Davidson corrisponde, non soltanto il nuovo sguardo, al quadrato, del professore (*voyageur-voyeur* disarmato ed empatico prima che mentore inamovibile)³⁵ ma anche, e soprattutto, della partitura sceneggiatoriale, tutta dislocata sul crinale tra la «lingua [...] come fatto auditivo»³⁶ e la lingua agita del cinema. Il passaggio dall'Africa 'scritta' dei libri all'Africa vissuta da Davidson è speculare al passaggio dalla lingua verbale, letteraria, alle immagini innescate dalla poesia, in una tensione estrema tra grafema e cinèma

³⁵ Faccio mie le illuminanti categorie dell'I/EYE e Voyageur/Voyeur sviluppate da Giuliana Bruno in *Site-seeing: Architecture and the Moving Image*. In Arnwine, C. e Lerner, J. (eds). *Cityscapes I, Wide Angle*, v.19, n. 4, 1997.

³⁶ Suggestirei di leggere in controluce *Rital e raton* da *Alì dagli occhi azzurri*. Un saggio: «Le sue parole si "vedono" a una a una. Dice che: quando era bambino, a Algeri, una notte, andava, da solo, per le strade di un sobborgo lontano, che odoravano di dinamite appena esplosa, tra saracinesche contorte, e macerie seminate come rifiuti — avevo dieci anni, e cinque o sei giovanotti e ragazzi, vestiti all'europea, con i mitra, mi hanno chiamato fra loro, mi hanno stretto con le loro mani mussulmane, che sapevano di zafferano, mi hanno messo contro il muro, distrutto, di un negozio francese, come un fucilato, e lì hanno tutti approfittato che ero un bambino. Naturalmente la lingua, come fatto auditivo, di Brahin non si può riprodurre: è vero che come le aste è tutta frontale e lineare, ma tra parola e parola nel tremito, ci sono dei buchi, e a mettere l'occhio in quei buchi viene il capogiro, perché danno su dei baratri, illuminati da un sole, quello di Algeri e di un'altra vita, che non hanno fine: sono puri abissi di esistenza anteriore, non pensata, non concepita in francese» (Pasolini, 1992:512). Ma altro sarebbe il discorso da farsi sull'interpretazione pasoliniana dell'Africa di cultura araba.

che dilata, col 'dicibile', i confini del 'visibile' cinematografico contemporaneo³⁷.

«Esprimer si significa guarire» (Pasolini, 2001:325), trasformare il vissuto in un nuovo sguardo critico sulle cose. È ricetta che vale per Davidson, per l'*alter ego* ricomposto dell'insegnante e per il testo aleatorio della sceneggiatura in tensione verso la «lingua scritta della realtà»³⁸. Era, anche quello, un mito, ma è nei suoi interstizi che Pasolini ha condiviso con Davidson «il tremendo stupore dell'«escluso»» (2646). E noi – lettori volenterosi («ma tu, lettore, collabora con me, / in questo mio progetto, / guarda le cose, come presenti, immagini, rumori, / che parlano di sé»)³⁹ – con lui.

Bibliographia

- | | | |
|-----------------|------|---|
| Bertozi, M. | 2008 | <i>Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema.</i> Venezia: Marsilio. |
| Debenedetti, C. | 2004 | <i>Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura.</i> Torino: Bollati Boringhieri. |
| Dubuffet, J. | 2006 | <i>Asfissiante cultura.</i> (1968). Milano: Abscondita. |
| Flaiano, E. | 1995 | <i>Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972).</i> Milano: Bompiani. |
| Kapuściński, R. | 2009 | <i>L'altro.</i> Milano: Feltrinelli. |

³⁷ Sul punto ancora proficuo Christian Metz. *Il dire e il detto al cinema: verso il declino di un verosimile?* In *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967.* Nota introduttiva di Lino Micciché. Venezia: Marsilio, 1989:443-457.

³⁸ L'analisi teorica dell'opposizione grafema- cinema è sempre nel saggio sulla *Sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura.*

³⁹ Traggio la citazione dalla poesia in forma di sceneggiatura, *Bestemmia, Cinema e film*, n. 2, primavera 1967:227.

- Lévy-Strauss, C. 2008 *Tristi Tropici*. (1955). Milano: Il Saggiatore.
- Lévy-Strauss, C. 2010 *Il Pensiero selvaggio*. (1962). Milano: Il Saggiatore.
- Moravia, A. 2007 *A quale tribù appartieni?*. (1972). Milano: Bompiani.
- Pasolini, P.P. 1961 La resistenza negra. In De Andrade M.(ed). *Letteratura negra*. Vol. I, *I poeti*. Roma: Editori Riuniti.
- Pasolini, P.P. 1976 *Le poesie*. (1975). Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. 1992 *Alì dagli occhi azzurri*. (1965). Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. 1995 *Empirismo eretico*. (1972). Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. 2001 *Per il cinema*. Milano: Mondadori.
- Pirro, U. 1998 *Soltanto un nome nei titoli di testa. I felici anni Sessanta del cinema italiano*. Torino: Einaudi.
- Pirro, U. 2001 *Per scrivere un film*. Torino: Lindau.
- Trento, G. 2010 *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*. Milano-Udine: Mimesis.
- Turri, E. 2006 Viaggio come messaggio. In Papotti, D.-Rossi, L.(eds). *Alla fine del viaggio*. Reggio Emilia: Diabasis: 46-68.
- Vanoye, F. 1998 *La sceneggiatura. Forme, dispositivi e modelli*. Torino: Lindau.