Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il «rosa orrendo dell'Africa»: sineciosi pasoliniane.

Relatrice
Ch. Prof.ssa Ricciarda Ricorda

Correlatori
Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani
Ch. Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda
Federica Iacona
Matricola 826067

Anno Accademico
2014 / 2015

INDICE

Introduzione p. 1

Capitolo I. Chi era Pasolini?

I.1 Biografia e opere p. 7

I.2 La visione del mondo «epico-religiosa» di un poeta *engagé* p. 19

Capitolo II. Eterodossia

II.1 Gramsci e il Friuli p. 26

II.2 Rapporti con il marxismo ufficiale ed il Partito Comunista Italiano p. 36

II.3 Letture "marxiste" della religiosità nel cinema di Pasolini: da *Accattone* a *Teorema* p. 55

Capitolo III. Pasolini e il Sud del Mondo

III.1 L'idea di «Terzo Mondo» e la critica pasoliniana alla civiltà dei consumi p. 68

III.2 Dentro *La Resistenza Negra*: per una poetica della Negritudine p. 96

Capitolo IV. *Il padre selvaggio*

IV.1 Analisi della sceneggiatura p. 119

IV.2 Il «rosa orrendo dell'Africa» tra caos e ragione p. 136

Riferimenti bibliografici p. 163

INTRODUZIONE

Il presente studio si propone di indagare a fondo una ricca e stimolante sfumatura dell'opera di Pier Paolo Pasolini: quella che evoca il continente africano. Il fulcro di questo percorso è rappresentato dalla sceneggiatura del *Padre selvaggio*, stesa nel 1962 in previsione della realizzazione di un omonimo lungometraggio che non ha mai visto la luce. *Il padre selvaggio* ci dice molte cose sull'Africa coloniale e postcoloniale, sui suoi dissidî e sulla sua volontà di riappropriarsi di un'identità negata; ma ci dice anche molte cose su Pasolini stesso e sui sentimenti che lo animano nei confronti di tale realtà così 'altra' e radicalmente opposta alla propria. L'approfondimento del testo del *Padre selvaggio*, però, non potrà prescindere da un'indagine sull'ideologia pasoliniana – e in particolare sul suo marxismo eterodosso – e sui complessi rapporti che lo legano alle culture del Sud del mondo.

L'universo di Pasolini, come è noto a chi ha avuto modo di accostarvisi, non è mai stato, dall'inizio alla fine, immune da contraddizioni insanabili e soprattutto dalle figure della dicotomia e dell'ossimoro – o della *sineciosi*, per citare Franco Fortini, come si dirà

più avanti: anzi, si potrebbe quasi affermare che la contraddizione abbia l'estenuante compito di regolare le leggi di questo intricato universo. «Sineciosi pasoliniane», dunque: perché ci pare opportuno assumere l'espressione fortiniana come punto di partenza per avviare una riflessione sull'Africa di Pasolini? Se è vero che «l'antitesi è rilevabile a tutti i livelli della sua scrittura»[1] e che la figura retorica più frequentemente rintracciabile nella sua opera sia «quella sottospecie dell'oxymoron, che l'antica retorica chiamava *sineciosi*, e con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari»[2], potremo verificare allora come, nel suo approccio ideologico ed espressivo rispetto al Sud del mondo, sia costantemente presente una tensione concettuale tra opposti – e, nella fattispecie, tra il mondo razionale e quello 'arcaico' e 'selvaggio'.

Ad un livello più ampio, Pasolini appare diviso ed incapace di superare tali dissidî; questi ultimi si presentano con nitore nel profondissimo senso del sacro che il poeta nutre da ateo conclamato; e dal rapporto senza dubbio conflittuale che egli, marxista non ortodosso,

[1] FRANCO FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987, p. 132. Scrive qui Fortini: «È antitesi di "posizioni" intellettuali e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea (*Le ceneri di Gramsci* ha come tema, appunto, questa contraddizione), verso l'Italia, il "popolo", la "ragione", la "religione"; antitesi di tematica e dunque di un libro contro l'altro; di linguaggio, nazionale e dialettale, anzi pluridialettale; fra struttura sintattica e struttura metrica».
[2] *Ivi*, pp. 132-133.

intrattiene con il Partito Comunista – che lo aveva espulso già nel 1949 – ma anche con altri intellettuali militanti e con i giovani che negli anni Sessanta portano avanti un – timido e fallimentare, secondo Pasolini – tentativo rivoluzionario. Non solo. Pasolini fu un borghese fortemente e visceralmente affascinato dal sottoproletariato, unico depositario, per esperienze e per sua stessa costituzione, di una primigenia purezza che l'uomo medio di quel tempo, orientato verso il cambiamento epocale in atto tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, aveva già fatalmente perduto. L'ossessione di Pasolini, volendo gettare uno sguardo globale alla sua opera, sembra essere il pericolo dell'annullamento progressivo delle realtà particolari e la necessità di denunciare incessantemente il rischio della dissoluzione, all'interno della società neocapitalistica, di ogni speranza e di ogni possibile contatto con l'immanenza della natura e il senso del sacro.

Come si configura, in questo senso, l'Africa di Pasolini? Quali significati assume l'idealizzazione del continente violato e depredato per antonomasia nell'immaginario del poeta? In che modo il suo "sguardo africano" ha contribuito alla costruzione del concetto di

panmeridionalismo[3]? E come si pone egli stesso, da poeta militante ed osservatore impietoso della sua epoca, rispetto alle teorizzazioni della Negritudine? A questi e a molti altri quesiti si tenterà, in questa sede, di dare una risposta quanto più compiuta ed esaustiva, tenendo presente opere diverse ma mantenendo come fulcro d'analisi e punto di convergenza il già citato *Padre selvaggio*.

A questo proposito, i contributi critici di Trento, Tomasello e Caminati sono risultati di ineguagliabile appoggio, laddove si è cercato di indagare sul pensiero 'terzomondista' e sull'africanismo pasoliniani; interessanti sono stati anche gli spunti offerti da Gramsci, Arendt e Sapelli sui complessi rapporti tra borghesia, capitalismo, colonialismo e identità sottoproletaria. L'approfondimento del marxismo pasoliniano non sarebbe stato possibile senza l'aiuto dello storico Giorgio Galli. Gli studi di Prashad e Speitkamp, invece, ci hanno permesso di evidenziare alcuni elementi utili per lo sviluppo di una riflessione sul concetto di «Terzo Mondo» e sulla realtà africana postcoloniale. Per quel che riguarda invece le problematiche relative al «concetto Africa» e alla

[3] Cfr. GIOVANNA TRENTO, *Pasolini e l'Africa. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano – Udine, Mimesis, 2010.

Négritude, hanno certamente costituito un contributo significativo gli interventi di Sartre, Fanon e Mudimbe.

Una doverosa avvertenza va espressa sull'uso del termine «Terzo Mondo». L'espressione fu introdotta poco prima della conferenza internazionale di Bandung del 1955 per indicare quei paesi asiatici, africani e latino-americani – altresì definiti «emergenti» o «in via di sviluppo» – che si erano recentemente emancipati dalla colonizzazione occidentale e presentavano alcune caratteristiche comuni come analfabetismo, crescita demografica esponenziale, economia prevalentemente agricola, denutrizione e deboli reti infrastrutturali.

Il tema verrà senz'altro approfondito nel corso di questa ricerca, ma quello che ci preme sottolineare in sede introduttiva riguarda l'utilizzo della locuzione, che ormai da molti anni ha assunto una connotazione quanto più lontana dal *politically correct* e che, ad ogni modo, sembra esprimere un punto di vista eurocentrico o comunque complice di determinate realtà geopoliticamente più potenti. Pertanto, nel corso di questo studio, si preferirà l'uso dell'espressione «Sud del Mondo»; al limite, «Terzo Mondo» apparirà sempre entro virgolette; il lettore comprenderà senza difficoltà che, se all'interno di una citazione, nessun intervento è possibile in tal senso. Lo stesso dicasi per il termine

«negro», per via dell'attuale impiego che lo colloca per lo più nell'ambito di un gergo spregiativo e mortificante.

CAPITOLO I

Chi era Pasolini?

I.1 Biografia ed opere

Nel panorama letterario italiano del Novecento, la figura di Pier Paolo Pasolini emerge gradualmente, dapprima attraverso la poesia e l'impegno civile e, in seguito, attraverso la narrativa e, in particolar modo, il cinema. La sua voce costituisce un punto di riferimento imprescindibile per profondità di analisi e intensità di partecipazione alle vicende cruciali del nostro secondo dopoguerra; è stato, da un lato, un «poeta dello scandalo», attirando su di sé l'astio – se non il disprezzo – di molti tra intellettuali, politici, giornalisti e gente comune; dall'altro, però, ha saputo interpretare – e questo risulta molto più evidente a distanza di anni dalla sua morte – gli umori e le urgenze di una nutrita schiera di individui, esprimendosi con impareggiabile sensibilità su temi scottanti come l'inarrestabile corsa del neocapitalismo, lo stragismo, i rapporti tra borghesia e potere politico, il ruolo degradante del consumismo e della televisione nella vita dell'italiano medio, la rapida trasformazione dei giovani, la progressiva cancellazione del senso del sacro e dei valori fondanti della Chiesa nonché la crisi della Chiesa stessa.

Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo 1922 da Carlo Alberto, ufficiale di fanteria originario di Ravenna, e Susanna Colussi, maestra elementare friulana. Tre anni dopo, a Belluno, nasce il fratello Guido. A Jon Halliday, che lo interroga sulla sua famiglia e le sue origini, Pasolini risponde:

> Le mie origini sono, in modo abbastanza tipico, quelle dell'italiano piccoloborghese: sono un prodotto dell'Unità d'Italia. Mio padre era di antica nobiltà romagnola, mentre mia madre proviene da una famiglia contadina friulana trasformatasi col tempo in piccoloborghese: il mio nonno materno era padrone di una distilleria; la madre di mia madre era piemontese, ma aveva parenti siciliani e romani. Per cui in me c'è qualcosa di ogni parte d'Italia: ma dell'Italia piccoloborghese, vorrei precisare, nonostante il sangue nobile di mio padre.[1]

Come egli stesso ebbe modo di affermare, la sua infanzia fu priva di una vera e propria educazione religiosa, sia per il rapporto del tutto convenzionale del padre con la religione, sia per quello assolutamente «poetico e naturale» della madre. Il piccolo Pasolini è quello che può definirsi un *enfant prodige*: la passione per il disegno e la pittura sorgono nei primissimi anni di età, mentre a sette anni impara a leggere e scrivere, iniziando a coltivare sin da subito l'amore per la poesia: «Ho incominciato a scrivere poesie quando ho imparato a scrivere. […] Ho dimenticato cosa ci fosse, in quei miei primi parti poetici. Tranne due parole: una era "rosignolo", l'altra era "verzura"; tutte e due

[1] PIER PAOLO PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (1969), trad. it. di Cesare Salmaggi, Parma, Guanda, 1992, p. 27.

estremamente ornate, colte, letterarie, come può capire, e quindi vede che ho iniziato in modo assolutamente letterario»[2], spiega nella medesima intervista.

A causa del lavoro del padre, trascorre l'infanzia in diverse città del Nord Italia – Parma, Conegliano, Belluno, Idria, Sacile, Cremona – prima di stabilirsi nuovamente a Bologna nel 1937, dove completerà gli studi liceali – al liceo classico Galvani, un istituto laico, come tiene a sottolineare Pasolini – e poi quelli accademici – iscrivendosi alla facoltà di Lettere – iniziati all'età di diciassette anni. A Bologna il giovane Pasolini stringe molte amicizie e partecipa attivamente alle attività del GUF (Gruppi Universitari Fascisti). Tra gli amici più importanti di quegli anni vi sono Ermes Parini e Franco Farolfi. Ancora Halliday gli chiede se da giovane sentisse il peso del fascismo. Pasolini afferma:

> No, perché ero nato nell'èra fascista, in un mondo fascista, e non mi accorgevo del fascismo, come un pesce non si accorge di trovarsi nell'acqua. Questo, quando ero bambino. Ma verso i quattordici-quindici anni smisi di leggere racconti di avventura e di recitare le mie avemarie; diventai agnostico e incominciai a coltivare le mie ambizioni letterarie.[3]

Dostoevskij e Shakespeare costituiscono le prime letture che Pasolini definisce «serie», insieme a Rimbaud e ai poeti ermetici. Quello del giovane Pasolini è un antifascismo prima di tutto culturale, in quanto risulta fortemente attratto da autori che il regime fascista disapprovava *in*

---

[2] *Ivi*, p. 30.
[3] *Ivi*, p. 32.

toto. Scrive Naldini che – in seconda liceo – la lettura in classe di *Le bateau ivre* di Rimbaud da parte del poeta Antonio Rinaldi, supplente di storia dell'arte, rappresenta «un crisma letterario e insieme politico che spazza via in una sola volta la cultura accademica e provinciale, il conformismo fascista e mette in crisi la stessa identità sociale del poeta adolescente»[4].

La permanenza in un ambiente riccamente stimolante come quello bolognese, in cui Pasolini ha la possibilità di nutrire maggiormente le sue passioni e soprattutto di confrontarsi nella stessa misura con coetanei dai medesimi interessi, permette al giovane poeta di imprimere una svolta significativa alla propria identità personale e culturale. E questo avviene, paradossalmente, proprio all'interno di quelle istituzioni fasciste che tanto deploravano una certa cultura non allineata con il regime[5]. Nel 1940 stringe amicizia, sempre a Bologna, con Francesco Leonetti, Luciano Serra e Roberto Roversi, con i quali concepirà, come si vedrà più avanti, l'idea di una rivista letteraria. Nel 1941 segue con interesse il corso di storia dell'arte medievale e moderna di Roberto Longhi, docente col quale lavorerà per qualche tempo per una tesi di laurea che non vedrà mai la luce.

Nel 1942, nel pieno della Seconda Guerra Mondiale, la famiglia Pasolini decide di trasferirsi in Friuli, precisamente a Casarsa della

[4] NICO NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 20.
[5] *Ivi*, p. 21.

Delizia, il comune di origine della madre. Tra il 1941 e il 1942 il giovane scrive i versi che saranno editi nella prima raccolta poetica in dialetto, *Poesie a Casarsa*, opera attraverso la quale Pasolini si farà conoscere niente meno che da Gianfranco Contini. Come ricorda Naldini, l'illustre critico inviò a Pasolini un biglietto con le seguenti parole: «Caro Pasolini, ho ricevuto ieri il vostro *Poesie a Casarsa*, è piaciuto tanto che ho inviato subito una recensione a "Primato", se la vogliono»[6].

Nel 1943 – poco prima dell'8 settembre – il ventunenne Pasolini è costretto ad arruolarsi ma riesce ben presto a disertare, rifugiandosi a Casarsa. Durante la concitata fuga, smarrisce la tesi che stava preparando con Longhi; abbandonerà definitivamente il progetto per chiederne un'altra in letteratura italiana. Risale al 1945 una tragedia che segnerà irrimediabilmente il poeta: a Porzûs, in Friuli, il fratello minore Guido, partigiano della divisione Osoppo, viene ucciso. La perdita improvvisa del fratello suscita in lui un tormento inestinguibile. Scrive Siciliano: «Un tale evento, per un lato, radicalizzò nella esperienza esistenziale di Pier Paolo l'idea della morte; dall'altro, lo spinse a cercare, se non giustificazioni politiche, per lo meno la via politica a rimuovere le incomprensioni e le conflittualità etniche (dal fascismo e dalla guerra

[6] *Ivi*, p. 43.

esaltate) che avevano colto nella strage un tragico risultato»[7]. La morte di Guido è ricordata nei versi di *Vittoria*:

> Con la testa spaccata, la nostra testa, tesoro
> umile della famiglia, grossa testa di secondogenito,
> mio fratello riprende il sanguinoso sonno, solo
>
> tra le foglie secche, i caldi fieni
> di un bosco delle prealpi – nel dolore
> e la pace d'una interminabile Domenica…
>
> Eppure, questo è un giorno di vittoria![8]

Di lì a poco Pasolini fonda l'«Academiuta di lenga furlana», gruppo di fondamentale importanza nella sua formazione poetica che inaugura un lungo periodo di attività e scambi letterari per promuovere il dialetto friulano. Noto è l'interesse di Pasolini per la poesia dialettale, una questione che stimolerà numerosi dibattiti e lo studio prolungato e appassionato del dialetto materno, nonché una ricca sperimentazione poetica e linguistica che ha il suo culmine con le raccolte *Tal còur di un frut* (1953) e *La meglio gioventù* (1954). Ma il rapporto di Pasolini con il friulano ha un che di particolare, per sua stessa ammissione: lo apprende in maniera indiretta, poiché nemmeno la madre Susanna, seppur di appartenenza piccoloborghese, vi si esprime – usa invece il veneto; sono

---

[7] ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 94.
[8] P. P. PASOLINI, *Vittoria*, in PASOLINI, *Poesia in forma di rosa* (1964), in PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003 (2 voll.), I, p. 1270.

i contadini di Casarsa i parlanti attivi di questo dialetto, «autentici», come egli stesso li definisce. Pasolini non lo ha mai parlato: «L'ho imparato per una sorta di mistico atto d'amore, qualcosa come il *félibrisme* dei poeti provenzali dell'Ottocento»[9]; ed essendo la prima poesia da lui praticata molto affine all'ermetismo, e quindi al simbolismo, questa idea di linguaggio «assoluto» aderiva perfettamente alle intenzioni poetiche del giovane Pasolini: «Come linguaggio speciale per la poesia io adottai il friulano, ed era l'esatto contrario di ogni tendenza al realismo. Era il massimo dell'irrealismo, il massimo dell'oscurità»[10].

Nel 1947 Pasolini si iscrive al Partito Comunista. Il primo di una lunga serie di scandali che lo coinvolgeranno riguarda il suo licenziamento dalla scuola media di Valvasone, in cui egli insegnava. Denunciato per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico per essersi appartato con due ragazzi durante una sagra a Ramuscello, una frazione di Cordovado, viene sospeso dall'insegnamento; in seguito a ciò, Pasolini viene espulso dai dirigenti del Partito Comunista di Udine.

Inizia in questi anni un periodo di dolori e di difficoltà – anche economiche – che vede Pasolini alla disperata ricerca di un nuovo incarico scolastico e alle prese con una situazione famigliare a dir poco tesa. Dopo i fatti di Ramuscello e la plateale espulsione dal partito –

[9] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 31.
[10] *Ibidem*.

annunciata su «l'Unità» –, nel quale Pasolini ha militato con impegno fino a tutto il 1949, la diffidenza delle persone che lo avevano fino a quel momento apprezzato e appoggiato lo confina in uno stato di isolamento. Nel 1950 il poeta riesce, insieme alla madre, a trasferirsi a Roma. Sono mesi difficili anche quelli romani, in cui Pasolini tenta di sopravvivere tenendo lezioni private e continua la ricerca di un editore per le proprie opere, mentre la madre trova impiego presso una famiglia come governante.

L'ingresso nel mondo del cinema avviene all'inizio degli anni Cinquanta proprio a Roma, quando inizia a collaborare alla stesura di alcune sceneggiature per film come *La donna del fiume* di Mario Soldati e *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini. Nel 1951 ottiene un incarico in una scuola media di Ciampino. In questo periodo vedono la luce i primi capitoli di quello che sarà il suo più famoso e controverso romanzo, *Ragazzi di vita*, edito nel 1955. Le polemiche suscitate dalla pubblicazione di quest'ultimo sono note: l'opera viene censurata e Pasolini ancora una volta accusato di oscenità, subendo anche un processo dal quale però sarà assolto in formula piena. Le vicissitudini giudiziarie del poeta sono celebri quanto sorprendenti: nel corso della sua carriera artistica furono trentatré i processi che lo videro come imputato.

Nel frattempo Pasolini lavora instancabilmente dedicandosi alla narrativa, alla poesia, alla saggistica e persino al teatro. L'attività teatrale

di Pasolini è percorsa da una forte tensione sperimentale e risulta essere l'ennesimo terreno su cui trasporre la propria riflessione politica e sociale. In particolare, tragedie come *Affabulazione*, *Calderòn*, *Orgia* e *Bestia da stile* costituiscono dei validi esempi di polemica anticapitalistica che passa anche attraverso la satira, il mito e la psicanalisi. Nel 1955 fonda, insieme a Francesco Leonetti e Roberto Roversi, la rivista letteraria «Officina». Al 1957 risale la serie di poesie pubblicate nel volume *Le ceneri di Gramsci*, mentre due anni dopo esce il secondo romanzo d'ambientazione romana, *Una vita violenta*. Gli anni Sessanta sono inaugurati dalla pubblicazione di *Passione e ideologia*, interessante raccolta di saggi sulla letteratura.

Lo straordinario esordio come regista avviene nel 1961 con *Accattone*, seguito da *Mamma Roma*, *La ricotta* (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, per il quale sarà processato con l'accusa di vilipendio alla religione di stato) degli anni 1962-63. L'attività di regista prosegue tra riconoscimenti e feroci critiche per tutti gli anni Sessanta e fino alla morte, facendo di Pasolini uno dei registi più discussi del secondo Novecento. Nel 1961 esce una nuova raccolta poetica, *La religione del mio tempo*, mentre l'anno seguente inizia a lavorare al suo secondo film, *Mamma Roma*, con Anna Magnani nel ruolo di protagonista. Del 1964 sono i *Comizi d'amore* – audace documentario sulla vita sessuale degli italiani – e la prima pellicola pasoliniana di argomento religioso, *Il Vangelo secondo Matteo*, presentato alla mostra del cinema di Venezia dello stesso anno.

Molto prevedibilmente, il film suscitò numerose polemiche. Questo non impedì, però, che al regista fosse assegnato il premio dell'Office Catholique du Cinéma (OCIC) per aver contribuito all'allora in atto dialogo tra cattolici e marxisti. Il cinema di Pasolini, come è noto, ha incontrato a suo tempo un'aspra accoglienza, non solo da parte del pubblico ma anche da parte della critica. L'indole provocatoria e il suo marxismo non ortodosso sono forse gli elementi che lo hanno reso un intellettuale tanto censurato, incompreso e al tempo stesso amato.

Del 1966 è un altro controverso film, *Uccellacci e uccellini*, con Totò e Ninetto Davoli, mentre l'anno successivo esce *Edipo re*, nel quale Pasolini riprende il mito greco in una personalissima – al limite dell'autobiografismo – rilettura. Gli anni della contestazione studentesca vedono Pasolini fortemente polemico nei confronti degli studenti. Si tratta certamente di una posizione inaspettata – e a molti sgradita – che darà adito a numerosissime polemiche, in un'atmosfera che contribuirà non poco a relegare ulteriormente il poeta in uno spazio di solitudine intellettuale.

Il 1968 è l'anno di *Teorema* – romanzo e film, usciti praticamente in contemporanea – una tra le prove più interessanti di Pasolini per quel che riguarda il rapporto tra sacralità e società borghese e quindi neocapitalistica.

Nel 1969 esce il film *Porcile*, con Ugo Tognazzi, Jean-Pierre Léaud e Alberto Lionello. *Medea*, dall'omonima tragedia di Euripide, vede la

luce nel 1970. All'uscita della nuova raccolta di saggi *Empirismo eretico*, nel 1972, Pasolini ha già iniziato a lavorare al mastodontico *Petrolio*, progetto ambizioso e insidioso – per i suoi contenuti – che avrebbe impegnato il poeta per il resto della sua vita. Il romanzo rimase incompiuto per la morte prematura dell'autore e fu pubblicato postumo soltanto nel 1992. Questi sono anche gli anni della *Trilogia della vita*; tra il 1971 e il 1974 Pasolini gira *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*, probabilmente i suoi film più popolari. L'estremo, sommamente negativo *Salò o le 120 giornate di Sodoma* si configura come un tragico testamento da parte di un intellettuale ormai privo di speranze.

Pasolini fu brutalmente assassinato presso l'idroscalo di Ostia nella notte tra il 1° e il 2 novembre del 1975. La sua ultima intervista, rilasciata a Furio Colombo nel pomeriggio del 1° novembre, viene pubblicata con il titolo *Siamo tutti in pericolo* e possiede con evidenza dei toni apocalittici:

> Voglio dire fuori dai denti: io scendo dall'inferno e so cose che non disturbano la pace di altri. Ma state attenti. L'inferno sta salendo da voi. È vero che viene con maschere e con bandiere diverse. È vero che sogna la sua uniforme e la sua giustificazione (qualche volta). Ma è anche vero che la sua voglia, il suo bisogno di dare la sprangata, di aggredire, di uccidere, è forte ed è generale. […] E voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei

vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere.[11]

[11] P. P. PASOLINI, *Siamo tutti in pericolo*, intervista rilasciata a Furio Colombo, in "Tuttolibri", 8 novembre 1975, ora in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1726.

I.2 La visione del mondo «epico-religiosa» di un poeta *engagé*

La *Weltanshauung* di Pasolini risulta essere estremamente complessa e in un certo senso in contraddizione con il suo retroterra socio-politico. Come abbiamo visto, il poeta coltivò un rapporto molto travagliato con il Partito Comunista Italiano e i suoi esponenti di spicco. A prescindere dai motivi personali per cui l'intellettuale possa aver maturato delle ostilità nei confronti del suo partito – i fatti di Ramuscello e la conseguente espulsione –, le riserve di Pasolini rispetto al marxismo 'ufficiale' sembrano essere prima di tutto di carattere ideologico. È questo un tema molto articolato e che si approfondirà dettagliatamente nel prossimo capitolo; ci limitiamo qui a considerare un fatto determinante: la dirigenza del PCI ha quasi sempre tacciato Pasolini e la sua opera di populismo e qualunquismo, adottando un atteggiamento per lo più sprezzante nei confronti di un poeta che, nel tentativo di aderire il più possibile alla realtà concreta – si vedano, a tal proposito, le accuse di mistificazione e decadenza morale mosse all'autore riguardo a romanzi come *Ragazzi di vita* o *Una vita violenta* – ha portato avanti un'impietosa critica dei cambiamenti allora in atto nel nostro Paese.

Pasolini, com'è noto, si è più volte diffuso sul dramma dell'omologazione, sul potere della borghesia di appiattire, normalizzare e conformare tutto ciò che riusciva ancora a mantenere un'essenza intatta, non intaccata dagli effetti dello sviluppo tecnologico. Scrive Conti Calabrese:

> Pasolini non contestava il benessere, il superamento della "miseria" e delle condizioni di vita regresse […], ma che certe verità preesistenti regolanti da sempre i gesti, gli sguardi, i comportamenti e soprattutto i corpi, da lui ritenuti 'eterni' e meravigliosamente immodificabili, si stavano adeguando a un conformismo degradato e generalizzato.[12]

A noi sembra che sia stato proprio questo punto cruciale a sfuggire ai critici più severi di Pasolini. Nonostante tutto, egli rimane un intellettuale militante, un uomo di sinistra, un marxista eterodosso che non rinuncia alla propria sensibilità e alla propria particolare, atipica, religiosità.

Ciò che colpisce immediatamente gli studiosi – o semplicemente i lettori più avveduti – è la sua adesione così naturale, genuina ed immediata alla natura e alla vita, a quei fenomeni fortemente viscerali, al fascino – con il suo corredo di spietatezza – della forza generatrice del mondo. Questo slancio, di carattere emotivo ed irrazionale, possiede necessariamente, per i suoi tratti costitutivi, un collegamento con la fede ed il senso del sacro. L'argomento è insidioso e vastissimo – come si può ben immaginare – e rischia di portarci molto lontano. Quello che in questa sede ci preme sottolineare è la presenza di questo dato evidente che, a nostro parere, ha una notevole importanza anche nel modo in cui Pasolini si rapporta con la civiltà arcaica minacciata dalla corsa sfrenata del neocapitalismo.

---

[12] GIUSEPPE CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 17.

Conti Calabrese ha osservato che «l'inquietudine maggiore di Pasolini, quella che sembra definirne l'attività poetica e intellettuale, e lo spinge a denunciare l'intollerabilità del presente, è sempre la stessa: come interrogare il sacro al fine di sapersi mantenere nell'ascolto della sua chiamata e farla risuonare ancora nel mondo»[13].

Come già si accennava nel paragrafo precedente, è nell'infanzia del poeta che va ricercato il germe di quello che costituirà un vero e proprio perno della sua attività artistica. L'assenza totale di un'educazione religiosa di stampo cattolico ha favorito lo sviluppo di un senso sacrale della vita corrispondente a quello della madre, più sentimentale che istituzionale. Il padre, fascista e nazionalista, è ricordato da Pasolini come un uomo attaccato alle convenienze: per tale ragione portava con sé la famiglia alla messa domenicale; la madre, proveniente da una famiglia contadina e avversa ad un affettato ed ipocrita modo di vivere il sentimento religioso, non impartisce dunque un'educazione cattolica ai propri figli. Da bambino e da adolescente Pasolini vive dunque la propria religiosità come un qualcosa di 'dato' ed 'automatico':

> Fino a quindici anni io credetti in Dio con la intransigenza dei ragazzi; l'adolescenza aumentava la rigidità e la serietà della mia falsa fede. Caratteristica era la mia devozione alla Madonna»[14]. Ma poi, nei *Quaderni rossi*: «È strano, ma non ricordo come quella fede si dissolvesse. È forse

[13] *Ivi*, p. 53.
[14] N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, cit., p. 19.

l'unico avvenimento interiore della mia vita che sia scomparso senza lasciare traccia.[15]

Di pari passo con lo sviluppo di una coscienza critica e politica, dunque, Pasolini matura una personalissima visione del mondo che vede quest'ultimo come impregnato di un'ancestrale aura sacra, libera da ogni alone dogmatico. Pasolini non crede in Dio, ma sembra possedere comunque una sua anomala forma di fede. Lo dice lo stesso poeta a Halliday: «Mi considero laico e non credente. La mia religione è di un genere piuttosto atipico: non si conforma a nessun modello. […] In realtà la mia religiosità è probabilmente solo una forma di aberrazione psicologica con una tendenza al misticismo»[16]. La sua concezione, infatti, sembra avvicinarsi molto di più ad una primigenia forma d'amore e partecipazione nei confronti di tutte le componenti del cosmo in quanto portatrici di un mistero e facenti parte di un sistema che si auto-regola e che si compie ciclicamente attraverso la morte, vista come «la grande organizzatrice»[17]. L'amore incondizionato di Pasolini nei confronti del mondo contadino prima – il Friuli della madre e delle prime prove poetiche in dialetto – e del sottoproletariato urbano poi – Roma, luogo simbolico di svolta e teatro di nuove consapevolezze – si inscrive

[15] *Ivi*, p. 20.
[16] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 29-30.
[17] G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 50.

esattamente nell'ambito di questo rapporto intensissimo con l'autenticità di un universo ormai in via d'estinzione.

Una declinazione del sacro è certamente quella del mito – nella fattispecie il mito greco – di cui Pasolini, di formazione classica, è un appassionato cultore oltre che attento studioso e traduttore. Ancora Conti Calabrese osserva: «Si direbbe che per lui avere un atteggiamento mitologico nei confronti della natura significhi spingersi in direzione di una *fusione* ai suoi eventi e ai suoi cicli, con la medesima tensione spirituale di quell'ascetismo della gnosi indirizzato alla ricerca di un'unione con il mondo divino e soprasensibile»[18].

Due sono le opere cinematografiche di Pasolini che rivelano una particolare densità in tal senso: *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1970). Il primo, tratto dall'omonima tragedia di Sofocle, consiste, per le ambientazioni iniziali e finali – oltre che per la rappresentazione del proprio complesso edipico – un film chiaramente autobiografico. È il secondo, però, a mostrare una maggiore pregnanza dal punto di vista sacrale. Medea, interpretata da un'algida Maria Callas, incarna alla perfezione il ruolo della sacerdotessa dedita ai riti della fertilità e della rigenerazione che sono parte integrante di una visione cosmologica del mondo in opposizione all'universo razionale e per così dire 'tecnologico'

[18]*Ivi*, p. 39.

rappresentato da Giasone[19]. È proprio attraverso tali rituali – che includono i sacrifici umani – che può compiersi il ciclico rinnovamento della terra.

La Medea pasoliniana è stata puntualmente analizzata da Massimo Fusillo, il quale ha posto un accento sulla simbologia e sulle infinite suggestioni semantiche che la pellicola offre. Lo studioso nota la drammatica contrapposizione tra il mondo sacralizzato di Medea e quello pragmatico e schematico di Giasone, suggerita anche da elementi di carattere figurativo[20]. La dimensione in cui vive Medea è fondata «su una temporalità ciclica, legata alla seminagione intesa come ciclo di morte e resurrezione»[21]: è proprio attraverso il sacrificio, e dunque la morte rituale, che può realizzarsi quella rinascita che permette al ciclo biologico di non arrestare mai il proprio corso. Al riguardo, Stefania Rimini ha osservato: «Il "pensiero selvaggio" di Pasolini […] si nutre del *pathos* religioso delle società contadine, ricrea la liturgia di una temporalità circolare, che avvolge e consola, distrugge e conserva, mantenendo intatta l'origine e la continuità di un senso metafisico che non conosce i tabù e i pudori del progresso»[22].

---

[19] Cfr. MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 31-48.
[20] *Ivi*, pp. 160-161.
[21] *Ivi*, p. 159.
[22] STEFANIA RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio della drammaturgia di Pasolini*, Catania, Bonanno, 2007, p. 250.

Sui complessi significati del sacrificio si discuterà più avanti – quando si entrerà nel vivo dell'analisi del *Padre selvaggio* – , laddove si cercherà di stabilire un legame tra questi e la potenza liberatrice che essi stessi sono in grado di generare; nel tentativo di delineare il senso del sacro pasoliniano, ci basterà poter ravvisare la connessione di questi rituali con l'agricoltura, che, in un continuo ciclo fatto di mutamenti e di scambi, restituisce molto bene l'idea di rinnovamento della vita attraverso la morte.

Queste considerazioni, che meriterebbero di essere approfondite in uno studio a parte, ci permettono di inquadrare un po' meglio la visione del mondo pasoliniana: la dimensione mitologica e il mondo contadino sembrano condividere dei rituali e delle caratteristiche costitutive in grado di porli in un contesto astorico e cristallizzato ma che tuttavia, a loro modo, devono fare i conti con un destino che minaccia di stravolgerli e di renderli non più così puri e intatti. Devono, cioè, fare i conti con la Storia.

CAPITOLO II

Eterodossia

II.1 Gramsci e il Friuli

> «Sono, come dire, "gramsciano"… È una definizione possibile? Comunque la mia indipendenza non è né voluta né amata: è coatta e dolorosa. Vorrei poter scegliere»[1].

Per comprendere al meglio lo "sguardo africano" di Pier Paolo Pasolini, bisogna osservare con attenzione non solo l'evoluzione del suo pensiero politico – nella fattispecie di un marxismo che non si può definire lineare e coerente, ma eterodosso e spesso percorso da violente escursioni – dal quale deriva il suo atteggiamento sia nei confronti delle masse popolari, sia nei confronti dell'*élite* borghese e della società neocapitalistica. Per questo motivo ci pare opportuno dedicare un intero capitolo all'ideologia pasoliniana, nel corso del quale tenteremo di mettere a fuoco alcune questioni fondamentali che hanno influenzato l'uomo, l'intellettuale e il poeta.

Non è ancora terminata la Seconda Guerra Mondiale quando Pasolini torna in Friuli per sfuggire ai bombardamenti che stanno devastando

[1] N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, cit., p. 173.

Bologna. A Casarsa della Delizia il giovane poeta fa i conti con una realtà ben diversa da quella dinamica e ricca di fervori intellettuali tipica dell'ambiente cittadino. Il Friuli degli anni Quaranta è ancora una terra vergine, i cui tempi sono scanditi dalla pazienza del lavoro contadino e la comunicazione è affidata al vernacolo locale. In questi luoghi, infatti, Pasolini aveva sublimato la propria esperienza in versi in un esercizio estetizzante, il cui fine era senz'altro l'elaborazione di una poetica all'insegna della "creazione di civiltà", quel concetto portante che animava l'«Academiuta di lenga furlana» – e che avrebbe caratterizzato un *fil rouge* dell'intera produzione pasoliniana – sin dalle sue prime prove.

Scrive Giacomo Jori: «se il dialetto è la lingua allo stato naturale, infantile e pulsante di vita, attraverso la poesia che gli dà forma, prende coscienza di sé, diviene civiltà, e può assumere il timbro personale dello stile»[2]. Si tratta, di fatto, di una conquista letteraria importantissima che si lega alla sempre viva vocazione pedagogica di Pasolini. A San Giovanni di Versuta, infatti, nel 1942 lui e la madre – coadiuvati da alcuni amici – allestiscono una scuola improvvisata per poter garantire un'istruzione ai bambini della zona che non possono più frequentare le lezioni a causa della guerra. È durante questa attività che il giovane poeta ha la possibilità di mettere in pratica il proprio programma didattico-poetico che appare indissolubilmente legato, come si affermava pocanzi,

[2] GIACOMO JORI, *Pasolini*, Torino, Einuaudi, 2001, p. 12.

alle questioni dibattute all'interno dell'«Academiuta» e al mondo contadino, ambito nel quale questa incessante ricerca si svolge. Tale indagine va di pari passo con la contemporanea scoperta del comunismo. L'autore di *Poesie a Casarsa* e *L'usignolo della Chiesa Cattolica* non può sottrarsi al contatto serrato con i contadini della terra materna; un contatto che non è solo formale e limitato alla sfera poetica, ma intimo e personale – basti pensare al giovane Bruno, uno dei primi amori di Pasolini. Ebbene, dopo l'iscrizione al Partito Comunista Italiano nel 1946, della cui sezione di San Giovanni diventa segretario, avviene il coinvolgimento nella lotta al fianco dei contadini nel 1948. Perché dunque il Friuli fu così importante per Pasolini? Possiamo apprenderlo dalle sue parole:

> Fu lì che diventai un marxista, in modo alquanto insolito. Come le ho detto, feci la scoperta oggettiva dei contadini friulani attraverso l'uso assolutamente soggettivo del loro dialetto. Nell'immediato dopoguerra i braccianti erano impegnati in una massiccia lotta contro i grandi proprietari terrieri del Friuli. Per la prima volta in vita mia, mi trovai, fisicamente, del tutto impreparato, e questo perché il mio antifascismo era puramente estetico e culturale, non politico. Per la prima volta mi trovai di fronte alla lotta di classe, e non ebbi esitazioni: mi schierai subito con i braccianti. I braccianti portavano sciarpe rosse al collo, e da quel momento abbracciai il comunismo, così, emotivamente. Poi lessi Marx e alcuni pensatori marxisti. Per questa ragione il Friuli ha avuto molta importanza per me.[3]

Nella stessa conversazione con Jon Halliday, Pasolini non può fare a meno di notare come l'Italia abbia conosciuto la sopravvivenza di una

[3] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 33-34.

classe contadina piuttosto atipica, laddove in altri paesi europei questa aveva già cessato di esistere, per lo meno in contesti urbani ed industrializzati. La citazione, sebbene lunga, è interessante e merita di essere riportata per intero:

> Deve tenere in mente che l'Italia si trovava, e ancora si trova, in una posizione alquanto anomala nel quadro dell'Europa occidentale. Mentre il mondo contadino è del tutto scomparso nei maggiori Paesi industriali, come la Francia e l'Inghilterra (lì non si può parlare di una classe contadina nel senso classico del termine), in Italia esso sopravvive ancora, pur avendo subito un declino negli ultimi anni. Nell'immediato dopoguerra i contadini vivevano ancora in un mondo loro proprio, come uno o due secoli fa. […] Il mio rapporto col mondo contadino è diretto, immediato: quasi tutti noi italiani abbiamo almeno un nonno contadino nel senso letterale della parola. Ora, quei comunisti friulani erano contadini, e ciò ha avuto molta importanza. Forse, se si fosse trattato di comunisti appartenenti alla classe operaia urbana, il fattore classe sarebbe stato troppo forte per i miei gusti, e vi avrei resistito; ma non ho potuto farlo nei confronti dei comunisti contadini, che sono poi quelli che fanno le rivoluzioni, in Russia, a Cuba, in Algeria.[4]

Pasolini dichiara di aver letto Antonio Gramsci per la prima volta nel periodo 1948-1949 – le *Lettere* e i *Quaderni del carcere* furono pubblicati da Einaudi in quegli anni – e di aver trovato, in lui, una comunione di idee, mentre la lettura di Marx era risultata impervia e difficile. Gramsci, quindi, ebbe su Pasolini un'influenza formativa fondamentale poiché le sue idee lo catturarono immediatamente. Tale

[4] *Ivi*, pp. 35-36.

convergenza di vedute può essere rintracciata principalmente nella trattazione della questione meridionale, tema centrale dell'attività politica e filosofica gramsciana. Come sottolinea Giovanna Trento, le riflessioni di Gramsci sul folclore avrebbero finito per influenzare sensibilmente gli studi antropologici italiani del secondo dopoguerra. Ma «Gramsci non fu un antesignano nel porre una sostanziale attenzione sulle masse contadine, essendo Salvemini già stato […] il primo meridionalista a esprimere fiducia verso le masse rurali meridionali. Gramsci fece però davvero della questione meridionale un argomento di centralità nazionale, attribuendo grande respiro al tema dell'alleanza fra operai del settentrione e contadini del meridione italiani»[5].

L'opera di Gramsci, considerato oggi uno dei maggiori teorici del secolo scorso, conosce una rilettura ed una 'riscoperta' proprio alla fine degli anni Quaranta, negli stessi anni in cui l'Italia, appena uscita dal secondo conflitto mondiale e da una feroce dittatura, si avvia ad un'opera di ricostruzione non solo fisico-spaziale ma anche identitaria; un periodo in cui pare fondamentale discutere sul ruolo dell'enorme massa di lavoratori anche in rapporto alla rapida trasformazione dell'Italia in un Paese industrializzato.

[5] GIOVANNA TRENTO, *Pasolini e l'Africa. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano – Udine, Mimesis, 2010, pp. 56-57.

Il Friuli, chiaramente, non è immune da questi cambiamenti: è qui che Pasolini, come si è detto, vive e opera in questi anni, ed è qui che esperisce i primi contatti con il mondo contadino e la politica, due cosmi indissolubilmente legati. Scrive Giacomo Jori: «Il rapporto con l'Altro […] diventa scoperta della storia e delle forze che vi agiscono, impegno politico»[6]; ed effettivamente questa presa di coscienza della tensione esistenzialistica tra l'io e il mondo si traduce rapidamente in una concreta presa di posizione, in uno slancio di partecipazione e solidarietà nei giorni del Lodo De Gasperi, cioè la proposta di legge avanzata nel 1946 da Alcide De Gasperi, la quale prevedeva che i proprietari terrieri risarcissero ai contadini i danni di guerra e imponeva loro di assumere mano d'opera disoccupata. Nel gennaio del 1948, però, la Commissione Arbitrale del tribunale di Udine emanò una sentenza che accordava ai contadini friulani soltanto un terzo di quanto previsto dal Lodo; ciò provocò numerose proteste anche a San Vito al Tagliamento, cittadina nei pressi di Casarsa.

I fatti di queste giornate sono raccontati nel romanzo *Il sogno di una cosa*, steso appunto tra il 1949 e il 1950, ma che vede la luce solo nel 1962. L'opera è densa degli elementi che segnano l'ultima fase della stagione friulana di Pasolini: il contrasto tra speranza e disillusione, tra leggerezza giovanile e nuove consapevolezze adulte, nonché la

[6] G. JORI, *Pasolini*, cit., p. 17.

registrazione di un cambiamento epocale che sembra non lasciare scampo.

Facendo ancora riferimento allo studio di Trento, tenteremo di definire meglio il rapporto che lega Pasolini a Gramsci, per poi approfondirlo nel prossimo paragrafo attraverso un'analisi del poemetto *Le ceneri di Gramsci*. Scrive la studiosa: «Oltre a descrivere il Risorgimento come una "rivoluzione fallita" o una "rivoluzione agraria fallita", Gramsci indicava l'alleanza politico-operativa fra due diversissime realtà sociali (operai e contadini), come condizione indispensabile per scalzare la borghesia, sovvertire lo status quo, lottare contro il fascismo, e risolvere la *quistione meridionale*. Gramsci elesse un'impostazione che contemplava un movimento proletario compatto, capace di creare un blocco storico antagonistico a quello borghese»[7].

Trento tiene a sottolineare, inoltre, l'importanza delle teorizzazioni di Gramsci sul mondo contadino nell'elaborazione e lo sviluppo «degli studi demo-etno-antropologici italiani, incentivando riflessioni sul folclore in quanto elemento sia conservativo che di contestazione e di contraddizione rispetto al mondo capitalistico e borghese»[8]. Tenendo conto dell'antifascismo pasoliniano, della tragica vicenda del fratello Guido – evento che lo avvicinò maggiormente, non senza inquietudini, alla politica – , dello smisurato amore per la dimensione arcaica della

[7] G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa*, cit., p. 63.
[8] *Ivi*, p. 65.

terra materna, e, non da ultimo, dell'ossessione antiborghese che lo animò fino alla morte – ma che avrebbe avuto sviluppi più pregnanti tra gli anni Sessanta e Settanta – , si capisce con quale naturalezza Pasolini abbia potuto abbracciare le teorie gramsciane e farle, in un certo senso, proprie. Questo legame – più affettivo che teorico – tra il poeta e il filosofo e uomo politico, è percorso da evidenti contraddizioni (parola chiave del cosmo pasoliniano) che verranno esaminate più avanti.

Jon Halliday, nella già ricordata intervista del 1968, gli chiede se Gramsci può essere definito un populista. Pasolini risponde:

> No, non credo si possa. Anche se vorrei dire, prima di tutto, che non annetto alcun significato peggiorativo alla parola "populista". La adoperano i moralisti marxisti, insieme con il termine "umanitarismo", per condannare i tipi di marxismo diversi dal loro. Non sono assolutamente d'accordo. Per me, populismo e umanitarismo sono due fatti storici reali: tutti gli intellettuali marxisti hanno radici borghesi; l'impulso a diventare marxista può solo essere di tipo populista o umanitario, per cui questo fattore si trova in tutti i marxisti borghesi, compreso Gramsci. Io non lo giudico un fattore negativo; rientra semplicemente nell'inevitabile transizione dalla classe borghese in cui si è nati e si è stati plasmati all'adozione di una diversa ideologia di una diversa classe sociale[9].

Il poemetto *La scoperta di Marx* (1949), posto in chiusura dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, mostra con evidenza la natura di tale accostamento al proletariato, a partire dalla citazione di Maksim Gor'kij – esponente di spicco del realismo socialista – che precede i versi: «Io so che gli intellettuali nella gioventù sentono

[9] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., p.38.

realmente l'inclinazione verso il popolo e credono che questo sia amore. Ma questo non è amore: è meccanica inclinazione verso la massa»[10].

Un'analisi attenta del componimento permette di rintracciare molti dei motivi ricorrenti dell'universo poetico pasoliniano: l'idealizzazione della madre, «[…] ombra | con viso di fanciulla | e pudore di viola» (I, 1-3), «ingenua sposa | e infante genitrice» (II, 8-9) – fino alla fusione con animali come gli uccelli: «passeretta» e «allodola» di III, 3-4 – in un'atmosfera che stenta a rarefarsi per il continuo ed ansioso misurarsi con la Storia, per l'urgenza del confronto con il «mondo ragionato, | spietata istituzione || degli adulti» (V, 3-4); l'importanza delle proprie origini, di quel «sangue mediterraneo» compresente all'«alta lingua romanza | e cristiana radice» (II, 1-3) che segnano l'infante Pasolini, rievocando la culla bolognese; non per ultimi, gli attributi della giovane madre friulana, «irreligiosa, | barbara» (II, 7-8) per quel suo cristianesimo 'eretico', sciolto dal dogma cattolico e maturato in una terra pura e incontaminata come il Friuli. Il disperato attaccamento alla vita sembra, ancora una volta, non bastare: a plasmare la coscienza del giovane poeta non vi è solo la consapevolezza dell'irriducibile

[10] P. P. PASOLINI, *La scoperta di Marx* (1949), in PASOLINI, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1943), in PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., I, p. 497.

solitudine, ma il senso del dovere che deve necessariamente avvicinarlo ai meccanismi della storia.

Così, un «cuore leggero» (VI, 6), votato allo stupore, che del mondo è «un figlio | cieco e innamorato» (VII, 2-3) , dovrà fare i conti con il vertiginoso svolgersi del tempo e il compimento dei destini, ossia un'essenza sfuggente, imprendibile per definizione, «un'antica terra altrui che alla vita | dà l'ansia dell'esilio» (VII, 7-9). Culmina in uno slancio volontaristico l'inquietudine del figlio «sedizioso e invasato» (VIII, 8):

Ma c'è nell'esistenza
qualcos'altro che amore
per il proprio destino.

È un calcolo senza
miracolo che accora
o sospetto che incrina.

La nostra storia! Morsa
di puro amore, forza
razionale e divina. (X)

Il 1949 è un anno cruciale per Pasolini, foriero di crisi e, insieme, di interessanti cambiamenti. I fatti di Ramuscello segnano una svolta dolorosa nella vita del poeta : l'espulsione dal Partito Comunista – in seguito alla denuncia per corruzione di minori – getta Pasolini in uno stato di scoraggiato disorientamento ed isolamento. La soluzione sembra essere una sola: la fuga verso Roma nel tentativo di

cominciare una nuova vita. Nel gennaio del 1950 Pasolini e Susanna Colussi sono già nella capitale: il principio del nuovo decennio segna un discrimine fortissimo e avrà interessanti ripercussioni anche nell'opera del poeta.

II.2 Rapporti con il marxismo ufficiale ed il Partito Comunista Italiano

Quando arriva a Roma, Pier Paolo Pasolini non ha ancora compiuto ventotto anni. Vive la disperazione e lo smarrimento di chi, improvvisamente costretto ad allontanarsi dal proprio mondo, viene a contatto con una realtà metropolitana completamente diversa da quelle esperite fino ad allora. Pasolini, come sappiamo, ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza migrando incessantemente da un luogo all'altro del Nord Italia, trovando in Bologna, la «città felice»[11] – così come ne scrive ne *La scoperta di Marx* – terreno fertile per la propria crescita poetica ed intellettuale, maturata poi, come abbiamo avuto di apprendere, nelle campagne friulane.

La capitale è una città ricca di contraddizioni: luogo d'elezione per cineasti ed artisti e, al tempo stesso, accoglie enormi sacche di sottoproletari e diseredati nei suoi quartieri popolari nonché nelle ben note borgate. Roma come emblema di bellezza decadente, centro e periferia insieme, vivace e sprezzante nei suoi bassifondi, laddove

[11] P. P. PASOLINI, *La scoperta di Marx*, cit., I, p. 499.

dominano disoccupazione, criminalità e prostituzione. Un microcosmo genuinamente chiassoso ma anche disperato, totalmente al di fuori di ogni idealizzazione estetizzante e, con un'espressione cara a Pasolini stesso, della storia. Così Pasolini, interrogato da Halliday, si esprime sulle classi subalterne di Roma: «Ciò che trovai qui, e che risultò essere un'esperienza estremamente vitale dal punto di vista sociologico, fu il contatto con il sottoproletariato romano. Per la prima volta mi gettai in un mondo socialmente del tutto diverso da quello cui ero abituato, che mi costrinse ad essere obiettivo nei suoi confronti, mi costrinse a farne un'analisi marxista»[12].

Mentre lavora come insegnante in una scuola media di Ciampino, Pasolini inizia ad allargare i propri contatti e a frequentare intellettuali e poeti come Attilio Bertolucci, Sandro Penna e Giorgio Caproni. Possiede, come ricorda Bernardo Bertolucci, il tesserino per le comparse di Cinecittà. L'attività letteraria e giornalistica proseguono, fino alla pubblicazione, nel 1955, del famoso e controverso romanzo *Ragazzi di vita*. Le polemiche suscitate da quest'opera sono legate prevalentemente alla percezione che ne ebbero alcuni esponenti del Pci. Tacciati di volgarità – se non di pornografia – , *Ragazzi di vita* ed il successivo *Una vita violenta* (1959) vengono aspramente condannati da molti intellettuali marxisti. Gli attacchi a Pasolini sono mitigati da prese di posizione a suo favore, anche all'interno dello stesso Pci (si veda

[12] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., p.41

l'intervento di Edoardo D'Onofrio, dirigente nazionale e noto comunista romano)[13]. La realtà, colta nella sua più immediata crudezza, non nasconde le miserie di un'umanità economicamente e storicamente ai limiti della dignità, che lotta per i propri diritti o che delinque per poter sopravvivere. Il dibattito scaturito da questa polemica – la prima di una lunga serie – fornisce l'opportunità di fare luce sui rapporti che Pasolini intrattenne con il Partito Comunista successivamente all'espulsione.

A Jean Duflot il poeta confessa: «se sono marxista, questo marxismo è stato sempre estremamente critico nei confronti dei comunisti ufficiali, e specie nei confronti del Pci; ho sempre fatto parte di una minoranza situata al di fuori del partito, sin dalla mia prima opera poetica, *Le ceneri di Gramsci*. Non ci sono mai stati grandi mutamenti nella mia polemica con loro. Eppure, fino a quel momento, ero stato un compagno di strada relativamente ortodosso»[14].

Lo storico Giorgio Galli ha condotto uno studio sull'evoluzione del pensiero politico pasoliniano, che si può sintetizzare in diversi momenti, tutti influenzati dalle contingenze storico-politiche dell'epoca. Un'analisi dettagliata di tali dinamiche rischierebbe di portarci troppo lontano; ci limiteremo qui a coglierne gli aspetti salienti.

---

[13] GIORGIO GALLI, *Pasolini comunista dissidente. Attualità di un pensiero politico*, Milano, Kaos Edizioni, 2010, p. 27.
[14] P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot (1969-1975)*, a cura di Jean Duflot, in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1477.

Galli individua una prima fase negli anni immediatamente successivi al dopoguerra – fino almeno al 1955 – in cui Pasolini, impegnato in campo poetico e letterario in diversi progetti, sembra limitarsi ad osservare la società italiana attraverso le lenti di quello che Galli chiama un «borghese d'avanguardia […] convinto che la prassi marxista si stia inverando: si è affermata nei Paesi detti socialisti, mentre in quelli occidentali un partito di classe sta istituendo un nuovo mondo. È una visione opposta a quella della "gran bonaccia", e va letta alla luce di quello che il "borghese letterato" Pasolini ritiene "marxismo", e alla luce della realtà degli anni Cinquanta»[15].

Il 1956 è un anno ritenuto fondamentale per numerose ragioni: come ricorda Galli, inizia con il XX Congresso del Partito comunista sovietico; a giugno il rapporto Kruščëv segna di fatto il rovesciamento dell'epoca staliniana – il dittatore sovietico era morto due anni prima – , gettando in crisi il partito stesso; più avanti si sarebbero registrati i tumulti polacchi e la rivoluzione ungherese – prontamente repressa dall'URSS. Tale cortocircuito politico e ideologico non può che influenzare la personale visione pasoliniana e, di conseguenza, gli scritti di questo periodo. Pasolini, a quell'epoca, è quel che Galli ritiene un "fiancheggiatore" indipendente del Partito Comunista.

Tale posizione defilata si spiegherebbe attraverso l'esiguità degli interventi prettamente politici e l'immersione totale in progetti di altra

[15] G. GALLI, *Pasolini comunista dissidente*, cit., p. 12.

natura, come ad esempio la scoperta del cinema e l'inizio dell'attività di regista; infine, la dominanza politica di un centro-sinistra che a Pasolini non interessa in maniera viva e profonda[16]. In definitiva, il Pci è quel partito che il poeta «continua a vedere come un partito di classe proteso alla creazione di un mondo nuovo»[17]. Addirittura, nota ancora Galli, quello che si stabilisce tra Pasolini e il Pci in questo delicato momento di crisi, è un rapporto «particolare e positivo»[18], per l'assenza di una critica feroce che, al contrario, proveniva da molti altri intellettuali comunisti. In realtà, nel 1968, sullo stalinismo e la politica togliattiana, Pasolini dirà ad Halliday:

> Lo stalinismo ha avuto in Italia un carattere particolare: quello di essere indistinguibile dalla politica di Togliatti. Non voglio accusare Togliatti di aver partecipato ai crimini di Stalin – su questo sospendo ogni giudizio; è compito degli storici – ; spero solo che a occuparsene siano degli storici marxisti, e che se ci sarà qualcosa di grave da dire, sia detta da loro. Ma lo stalinismo in Italia ha assunto la forma della politica di Togliatti, che era tatticistica, diplomatica, autoritaria e paternalistica. La dirigenza del PCI ha sempre avuto verso la base del Partito un atteggiamento paternalistico, senza mai andare al fondo dei problemi, manovrando e trattando con il nemico politico (come accadde per il Concordato). Sono sempre stato contrario alla politica di Togliatti. Di Stalin non sapevo nulla: d'istinto pensavo che quanto sentivo fossero pure calunnie; per cui il mio antistalinismo risulta un po' curioso, essendo derivato dal mio atteggiamento critico verso la politica togliattiana seguita dal Partito Comunista[19].

---

[16] G. GALLI, *Pasolini comunista dissidente*, cit., pp. 21-22.
[17] *Ivi*, p. 21.
[18] *Ivi*, p. 23.
[19] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 37.

Ma Pasolini sceglie la poesia per esprimere i suoi sentimenti circa questa specifica fase ideologica: *Le ceneri di Gramsci*, raccolta di undici poemetti composti nei primi anni Cinquanta, esce nel febbraio del 1956 su "Nuovi Argomenti" (verrà successivamente pubblicata in volume da Garzanti nel 1957)[20]. Ci sembra opportuno, in questa sede, soffermarci su alcuni luoghi salienti dell'opera proprio in virtù del ruolo fondamentale che essa ricopre all'interno produzione pasolinana.

In queste liriche l'impegno civile si fonde con la sofferta consapevolezza della contraddizione, la quale non appartiene esclusivamente al poeta, ma anche all'universo che egli canta nei suoi versi. Così, nell'*Appennino*, da una macroscopica visuale paesaggistica l'occhio del poeta si immerge in una Roma che accoglie insieme «i tuguri e le basiliche» (IV, 16), mentre «Nelle chiuse palpebre d'Ilaria trema | l'infetta membrana delle notti | italiane… molle di brezza, serena | di luci… […]» (IV, 17-20), popolate da vivaci giovani urlanti, proprio perché «[…] Quaggiù | tutto è preumano, e umanamente gioisce […]» (VII, 19-20). Ma è una gioia tremendamente muta, che non può essere colta da chi non sa tradurne il codice:

Se ognuno sa, esperto, l'ingenuo linguaggio
dell'incredulità, della insolenza,
dell'ironia, nel dialetto più saggio

[20] L'edizione a cui faremo riferimento è P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci* (1957), in PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., I.

e vizioso, chiude nell'incoscienza
le palpebre, si perde in un popolo
il cui clamore non è che silenzio. (VII, 46-51)

E ancora, nel *Canto popolare*, si fa leva su quell'incoscienza che la storia ha deciso di affidare al popolo ma che al tempo stesso lo eleva.

A partire da alcune considerazioni su una canzone della musicista e cantautrice Giovanna Marini, *I treni per Reggio Calabria*, Filippomaria Pontani ha condotto un'interessante rilettura di questo componimento – concentrandosi sulla sua forma originaria, diversa da quella presente nell'edizione definitiva delle *Ceneri* – sottolineandone l'importanza nell'ottica della costruzione di un'identità nazionale, soprattutto per quel che riguarda la sua natura di «franca ballata popolare» che si svolge nel segno di un «rapporto quasi "viscerale" con il paesaggio italiano»[21]. Dunque il *Canto popolare* costituisce, per Pontani, «forse la più ambiziosa trasfigurazione di quei due elementi, approfonditi nella ricerca pervicace (e infine pessimistica) di una provvisoria, quasi retrospettiva, definizione dell'italianità»[22].

In *Picasso* la gioia dei reietti – depositari di una antica verità – si mischia alle tracce dell'orrore post-bellico:

[…] È matura
qui, se più trasparente vi si specchia,

[21] FILIPPOMARIA PONTANI, Canto popolare *(1954; 1957) di Pier Paolo Pasolini*, in Alessandro Casellato e Simon Levis Sullam (a cura di), *Leggere l'unità d'Italia. Per una biblioteca del 150°*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2011, pp. 90-93, p. 90.
[22] *Ibidem*.

la luce della tempesta; i carnami
di Buchenwald, la periferia infetta

delle città incendiate, i cupi camions
delle caserme dei fascisti, i bianchi
terrazzi delle coste, nelle mani

di questo zingaro, si fanno infamanti feste,
angelici cori di carogne:
testimonianza che dei doloranti

nostri anni può la vergogna
esprimere il pudore, tramandare
l'angoscia l'allegrezza: che bisogna
essere folli per essere chiari. (IX, 15-28)

In chiusura di *Comizio* compare Guido Pasolini, il fratello minore del poeta, partigiano assassinato da partigiani, il cui «modesto, | tremendo sguardo» (vv. 116-117) sembra costretto a chiedere pietà per chi è rimasto; il componimento si esaurisce in una dolorosa interrogazione che contiene in sé la dolcezza del ricordo e l'amaro, drammatico scontro con la storia: «[…] Ed è lui, il troppo onesto || il troppo puro, che deve andare a capo chino? | Mendicare un po' di luce per questo | mondo rinato in un oscuro mattino?» (vv. 118-121). In alcuni versi dell'*Umile Italia* l'esaltazione del popolo è limitata dall'osservazione razionale e 'giudicante' del borghese:

Più è sacro dov'è più animale
il mondo: ma senza tradire
la poeticità, l'originaria
forza, a noi tocca esaurire
il suo mistero in bene e in male

umano. Questa è l'Italia, e
non è questa l'Italia; insieme
la preistoria e la storia che
in essa sono convivano, se
la luce è frutto di un buio seme. (II, 60-70)

Lo sfondo delle *Ceneri* è prevalentemente rurale, agricolo: si assiste ad una perfetta, equilibratissima fusione di elementi aerei, leggeri ed impalpabili – come le rondini – e terrestri. La dimensione urbana, pure presente, è resa quasi rarefatta dall'insistenza di Pasolini su formule e referenti delicati, laddove persino lo squallore delle periferie – con il suo corredo di immagini decadenti e sgradevoli – non pesa minimamente sulla pagina. Allo stesso tempo, *seme*, *luce*, *buio* sono immagini-simbolo del ciclo vitale, di morte e rinascita, espressione più nitida della percezione panica che Pasolini ha della natura.

L'apoteosi della rappresentazione dei paesaggi campestri si ha in *Quadri friulani*, con un vistoso spostamento da Sud a Nord. *Recit*, *Il pianto della scavatrice*, *Una polemica in versi*, *La terra di lavoro* offrono ancora una volta affreschi di vita suburbana e 'preistorica', ribadendo il viscerale attaccamento a quel popolo che Pasolini sente "fraterno" seppur completamente estraneo ad esso: sono giovani svogliati e indolenti o lavoratori e lavoratrici, protagonisti di una realtà «umile e sporca, confusa e immensa» (*Il pianto della scavatrice*, II, 22), assoluta e viva, agenti inconsapevoli di un'esistenza quotidiana «fin

troppo miseramente umana» (v. 79). La malinconia investe tragicamente la stessa percezione della storia, imponente ed estranea, mentre «La luce | del futuro non cessa un solo istante | di ferirci» (VI, 50-52). E il fazzoletto rosso dei partigiani è ora soltanto un «rosso straccio di speranza» (v. 58), declassato ad oggetto logoro e spento.

Ma è nel poemetto che dà il titolo all'opera, posto al centro della raccolta, che si snodano alcune capitali questioni utili al nostro discorso. I versi in onore di Gramsci – sepolto nel Cimitero Inglese di Roma, presso il quartiere Testaccio – svelano dolorosamente i profondi dissidî che tormentano Pasolini: sono la traccia nitida di una crisi, di un conflitto insanabile. Così, dalla descrizione del laico cimitero immerso in un «silenzio fradicio e infecondo», dominato dalla «noia patrizia» delle tombe circostanti, lo sguardo si posa sul sepolcro che ospita le ceneri del filosofo e "padre-fratello". I seguenti versi, tra i più densi e pregnanti, restituiscono senza sbavature il fulcro di un «oscuro scandalo della coscienza»:

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore
- nel pensiero, in un'ombra di azione -
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell'estetica passione;
attratto da una vita proletaria
a te anteriore, è per me religione

la sua allegria, non la millenaria
sua lotta: la sua natura, non la sua
coscienza; è la sua forza originaria

dell'uomo, che nell'atto si è perduta,
a darle l'ebbrezza della nostalgia,
una luce poetica: ed altro più

io non so dirne, che non sia
giusto ma non sincero, astratto
amore, non accorante simpatia…

Come i poveri povero, mi attacco
come loro a umilianti speranze,
come loro per vivere mi batto

ogni giorno. Ma nella desolante
mia condizione di diseredato,
io possiedo: ed è il più esaltante

dei possessi borghesi, lo stato
più assoluto. Ma come io possiedo la storia,
essa mi possiede; ne sono illuminato:

ma a che serve la luce? (stanza IV)

Come ha acutamente notato Giacomo Jori, «Pasolini non ricusa nei poemetti l'ideologia marxista, ma denuncia la "malinconia", l'"errore", l'"amore", la "morte" […] quali elementi umani e tragici nel cuore della storia, delle rivoluzioni, del tempo: il disagio, per il poeta che ha conosciuto l'eternità, di adeguarsi alla storia»[23]. Sono, queste, consapevolezze che il poeta matura nella solitudine della sua posizione anomala e da molti ritenuta 'reazionaria' – e ancora prima di quel

[23] G. JORI, *Pasolini*, cit., p. 64.

fatidico 1956, se è vero che è questo l'anno che segna un'importante svolta nel mondo comunista, mentre *Le Ceneri di Gramsci* è datato 1954. Citando ancora Jori: «La singolarità tutta "leopardiana" della posizione di Pasolini è proprio nella coincidenza degli opposti, nel fatto di non poter risolvere, ma di vivere nella loro radicalità i conflitti dialettici; di rimanere fedele alle idealità marxiste proponendosi però quale "forza del passato" […], dalle *Ceneri* alle riflessioni e ai versi degli ultimi anni»[24].

Torna qui il concetto di sineciosi nel senso in cui lo si è definito in sede introduttiva, ossia come compresenza – a livello insieme ideologico ed espressivo – di elementi oppositivi. Un recente studio di Manuele Gragnolati si apre proprio citando la contraddizione che lacera nel profondo il poeta delle *Ceneri* – ed individuandone la natura oppositiva tra spirito raziocinante e tensione passionale: «the contradiction lies between reason and 'guts' (*viscere*), between Marxist convictions and aestethic fantasies»[25] – e pone l'accento sull'insistenza di Pasolini su formule contraddittorie che costituiscono un netto rifiuto della dialettica hegeliana: «by insisting on contradiction, Pasolini also refuses any sense

[24] *Ivi*, p. 65.

[25] [«la contraddizione giace tra ragione e viscere (…), tra convinzioni marxiste e fantasie estetiche»]; MANUELE GRAGNOLATI, *Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini's* Appunti per un'Orestiade africana, in Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati e Christoph F. E. Holzhey (a cura di), *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Verlag Turia + Kant, Berlino-Vienna, 2012, pp. 119-133, p. 119.

of development towards synthesis or resolution, which he often identifies with Hegelian dialectics»[26].

Gli anni Sessanta si aprono nel segno del cinema: l'esordio con *Accattone* (1961) è seguito da *Mamma Roma* (1962), cui faranno seguito *La ricotta* (1963) – episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G* – e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), del quale si parlerà nel corso del paragrafo successivo. La recente conquista del mezzo cinematografico permette a Pasolini di affrontare un tema a lui caro come la marginalità del sottoproletariato urbano, portando sullo schermo le disperate contraddizioni di un popolo diviso tra gioia di vivere e umiliante esclusione dalla storia. Sono gli stessi anni della *Religione del mio tempo* (1961), raccolta poetica che apre il decennio nel segno del bilancio definitivo di una stagione iniziata negli anni del dopoguerra e della 'ricostruzione' e attraversa il periodo romano, giungendo ad una visione se non catastrofica, quanto meno pessimistica e anticipatrice dello sgomento parossistico degli anni Settanta.

Giorgio Galli sottolinea più volte un limite dell'ideologia pasoliniana, che chiama "marxismo dicotomico", individuandolo nell'incapacità di superare la contrapposizione bipolare tra borghesia e proletariato, tra ricco e povero, tra neocapitalismo e rivoluzione.

---

[26] [«Insistendo sulla contraddizione, Pasolini rifiuta inoltre ogni senso di sviluppo verso la sintesi o la risoluzione, che spesso egli identifica nella dialettica hegeliana»]; *ibidem*.

Gli anni 1961-64 sono caratterizzati da un'aspra critica nei confronti della socialdemocrazia, considerata da Pasolini nemica della democrazia reale e «oggettivamente colpevole di "riformismo" e di complicità coi padroni»[27], visione nata dall'osservazione dell'avvio di una fase di socialdemocratizzazione in Italia e del fallimento del modello sovietico.

Il 1966 è l'anno di *Uccellacci e uccellini*, forse il film più 'ideologico' di Pasolini. Interpretato da Totò e Ninetto Davoli – nel ruolo di padre e figlio – , è insieme un omaggio al neorealismo di Fellini e Rossellini e il resoconto di un periodo di transizione segnato irrimediabilmente dalla morte di Togliatti (1964), evento che chiude un'intera epoca e che permette, simbolicamente, tale bilancio. A tal proposito, lo stesso Pasolini dichiara a Jon Halliday: «Un'epoca storica, l'epoca della Resistenza, delle grandi speranze del comunismo, della lotta di classe, è finita. Quello che abbiamo adesso è il boom economico, lo stato del benessere, e l'industrializzazione, che usa il Sud come riserva di manodopera a buon mercato e incomincia perfino a industrializzarlo»[28].

In un simile contesto, le rivolte del 1968 vengono percepite come una «breve fiammata borghese»[29] destinata a sopirsi molto rapidamente: un evento totalmente incapace di realizzare un radicale cambiamento in Italia, paese che Pasolini vede sempre più coinvolto in una fase di

---

[27] P. P. PASOLINI, *Due parole su Nenni* (1968), in PASOLINI, *Il caos*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 77.
[28] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit,. p. 96.
[29] G. GALLI, *Pasolini comunista dissidente*, cit., p.51.

allarmante trasformazione. Senza entrare troppo nel merito della polemica seguita alla pubblicazione della poesia *Il PCI ai giovani!!* – scritta all'indomani dei fatti di Valle Giulia del marzo 1968 – , se non altro per evitare di incappare in letture banalizzanti e superficiali di quei densi, complessi versi, potremmo dire che il contrasto con gli studenti riguarda più la loro natura borghese – e quindi ipocrita e "malata", secondo l'ottica pasoliniana – che gli obiettivi stessi delle proteste, sui quali Pasolini, come afferma Galli, non ebbe nulla da ridire. Secondo il pensiero politico di Pasolini, in questa fase «l'egemonia borghese si trasforma in un "pensiero unico" che soffoca gli antagonismi»[30]. Un altro ostacolo, questo, che secondo Galli non permetterebbe a Pasolini l'individuazione di occasioni positive di cambiamento[31].

Tra 1969 e il 1970 lo storico registra il superamento del marxismo dicotomico e l'approdo ad un "empirismo critico" – il tutto non è privo di contraddizioni e passi indietro sul Sessantotto[32] – , mentre gli ultimi cinque anni di vita del poeta sono segnati dall'uscita di opere fondamentali come *Scritti corsari* e *Lettere luterane*, raccolte di saggi ed interventi giornalistici nei quali si dipanano apocalitticamente alcuni nodi della matassa ideologica pasoliniana.

Nel primo, edito nel 1975, l'impietosa critica della società italiana – e delle sue istituzioni – viene condotta nel segno di una disperata

[30] *Ivi*, p. 53.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ivi*, pp. 61-63.

consapevolezza: nulla può dirsi risparmiato da quella "mutazione antropologica" ormai in atto da anni. L'impegno civile, seppur percorso da tremiti volontaristici, prosegue in un'atmosfera di desolante solitudine e prospetta quel "genocidio" – mutuando l'espressione da Marx – che lascia spazio a ben poche speranze: la «sostituzione di valori» è tanto più sconfortante quanto più pervade la sfera privata dei cittadini, ed in particolar modo quella delle masse sottoproletarie. L'ansia di conformismo, la nevrosi, l'afasia (o «perdita di capacità linguistica»[33]), sono solo alcuni dei terrificanti risultati di questo appiattimento culturale sul modello borghese, subdolo e perciò ancora più sconcertante.

Ma prima ancora della teorizzazione del genocidio, Pasolini affronta questioni fondamentali come il ruolo della Chiesa, il divorzio e l'aborto, il fascismo e l'antifascismo, lo stragismo – nel memorabile *Io so*, ribadendo con forza il sospetto della presenza di un potere altro, invisibile, responsabile non solo delle stragi, ma dell'inarrestabile degradazione dell'Italia e della sua classe dirigente.

Lettere luterane – uscito postumo nel 1976 – è, nella sua radicalità, un'ulteriore e definitiva presa di coscienza del dramma politico e culturale italiano. Nella prefazione all'edizione del 2003, Alfonso Berardinelli ne sottolinea il carattere ossessivo e monotematico, nonché testamentario, culmine di una lunga serie di riflessioni da parte di

[33] P. P. PASOLINI, *Il genocidio*, intervento orale alla Festa dell'«Unità» di Milano (estate 1974), in PASOLINI, *Scritti corsari* (1975), Milano, Garzanti, 1979, p. 280.

letterati come Gadda, Zanzotto, Parise e Volponi[34]. Secondo lo studioso, «Pasolini parla con la persuasione e l'autorità morale di chi ha la certezza di avere intorno un ceto intellettuale e politico non solo vergognosamente inadeguato ai suoi compiti, ma perfino al di sotto di un livello decente di autocoscienza»[35].

Ma come si pone Pasolini nei confronti del Partito Comunista in questa fase della sua vita? L'impressione che si ha è quella di un intellettuale conscio del suo isolamento proprio in virtù del mancato asservimento politico, dunque interprete 'non-allineato' di una disfatta culturale e sociale. Al riguardo Berardinelli è molto chiaro: «pur non attaccando frontalmente i comunisti, Pasolini li giudica complici del "genocidio" culturale avvenuto tra il 1960 e il 1975 con la prima, radicale modernizzazione capitalistica in Italia. Accettando la Democrazia cristiana, il Partito comunista cerca di realizzare con essa un "compromesso storico" proprio nel momento in cui, viceversa, i maggiori leader democristiani andrebbero processati per reati e delitti politici»[36].

Ebbene, *Il Processo*: è forse questo l'articolo più violento delle *Lettere luterane*. Qui i vertici della Dc sono ritenuti i responsabili "morali" di crimini commessi nei confronti dell'Italia e degli italiani durante i loro

---

[34] ALFONSO BERARDINELLI, Prefazione a PASOLINI, *Lettere luterane* (1976), Torino, Einaudi, 2003, p. X.
[35] Ivi, p. XIII.
[36] Ivi, p. VIII.

ultimi trent'anni di governo e Pasolini auspica dunque un processo penale (metaforico) che li veda imputati. In questo quadro, il Pci e il Psi vengono esortati a spezzare quella "continuità" democristiana che ha governato senza principî («Non si può non solo governare, ma nemmeno amministrare senza dei principî. E il partito democristiano non ha mai avuto dei principî. Li ha identificati, e brutalmente, con quelli morali e religiosi della Chiesa in grazia alla quale deteneva il potere»[37]) contribuendo, secondo Pasolini, al disfacimento del Paese. Il punto della questione è che la dissoluzione di tale continuità sarebbe funzionale al riconoscimento dell'inutilità della classe politica al cospetto del nuovo potere, «il nuovo potere di produzione» capitalistico[38]. Conseguentemente all'impossibilità di democristiani e comunisti di sopravvivere in questo contesto, i primi verrebbero annullati, mentre i secondi sarebbero ridotti a fare «della morale e non della politica»[39]: di diventare, cioè, dei sostituti dei democristiani.

L'ultimo testo di *Lettere luterane*, l'intervento al congresso del Partito radicale – al quale Pasolini non poté partecipare a causa del brutale assassinio del quale restò vittima – ci permette di mettere a fuoco con minori incertezze l'ideologia pasoliniana così come si delineava nei suoi ultimi giorni di vita. Il Pasolini che si presenta nella premessa non è più un dissidente o un semplice fiancheggiatore del partito: si dichiara

[37] P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p. 117.
[38] *Ivi*, p. 120.
[39] *Ivi*, p. 121.

apertamente un marxista che vota per il Pci. Negli otto paragrafi attraverso i quali egli articola il proprio intervento politico, si possono rintracciare dei punti cardine: il ritorno all'opposizione sfruttatori-sfruttati, dunque al "marxismo dicotomico" di cui parla Giorgio Galli; l'accento posto sul nuovo potere consumistico, o meglio su quella che Pasolini chiama «ideologia edonistica»[40]; la riflessione sul ruolo degli intellettuali che si impegnano a diffondere tra gli sfruttati la coscienza dei propri diritti con determinazione e «dinamitarda impazienza»[41].

Sempre a proposito degli intellettuali e del loro ruolo nella società contemporanea, Pasolini afferma, nell'ottavo paragrafo: «Io vi prospetto – in un momento di giusta euforia delle sinistre – quello che per me è il maggiore e peggiore pericolo che attende noi intellettuali nel prossimo futuro. Una nuova "trahison des clercs": una nuova accettazione; una nuova adesione; un nuovo cedimento al fatto compiuto; un nuovo regime sia pure soltanto come nuova cultura e nuova qualità di vita»[42].

Sul carattere 'profetico' delle intuizioni pasoliniane si è insistito abbondantemente; noi preferiamo porre l'accento, in questo caso, allo slancio rivoluzionario che queste sue ultime parole ci mostrano. L'invito a «scandalizzare, a bestemmiare»[43] – certamente non una novità – è martellante e si intensifica ora, nell'ultimo autunno della sua vita.

---

[40] *Ivi*, p. 192.
[41] *Ivi*, p. 186.
[42] *Ivi*, p. 194.
[43] *Ivi*, p. 195.

II.3 Letture "marxiste" della religiosità nel cinema di Pasolini: da *Accattone* a *Teorema*

Il penetrante sguardo di Pier Paolo Pasolini non ha trascurato quella che è forse l'istituzione più fortemente radicata in Italia: la Chiesa cattolica. In questo paragrafo tenteremo di capire, anche alla luce di quanto si è detto nel precedente capitolo sul particolare rapporto di Pasolini con la sacralità, di definire meglio che tipo di critica egli abbia condotto nei confronti della Chiesa e quali legami si possano rintracciare tra l'ideologia marxista e la poetica cristologica che contraddistingue – tra le altre – alcune sue opere cinematografiche. Una simile analisi può forse esserci utile nell'individuare quei valori che Pasolini, in più di un'occasione, ha ritenuto esauriti nella società neocapitalistica, nella prospettiva di ribadire la persistenza di quel lacerante conflitto tra civiltà tecnologica e dimensione arcaica e dunque 'sacra'. A questo proposito, prenderemo qui in considerazione cinque film pasoliniani che, a nostro parere, hanno sintetizzato magistralmente il dissidio di cui si è detto pocanzi: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) e *Teorema* (1968).

L'esordio cinematografico di Pasolini avviene in un momento di totale immersione nel mondo romano. I primi tre film del poeta-regista possono quasi essere considerati trasposizione filmica delle opere di ambientazione romana degli anni Cinquanta: l'interesse per il sottoproletariato urbano riveste ancora un'importanza fondamentale.

Così, tra i tre protagonisti di queste pellicole – Vittorio-Accattone, Ettore e Stracci – si stabilisce immediatamente un legame fortissimo, che è quello della condivisione di un destino. Oppressi, umiliati, al di fuori della storia, offesi, dimenticati: si tratta di una vocazione al martirio che non può avere esito diverso dalla tragica morte. Vittorio muore in un incidente durante l'ennesimo furto dopo un tentativo di redenzione; il giovanissimo Ettore conclude la sua esistenza in carcere, mentre lo spettatore fatica a dimenticare l'urlo di Mamma Roma-Anna Magnani che squassa la quiete assolata di Roma; Stracci, infine, l'anti-eroe della *Ricotta* che deve interpretare un ladrone nella rappresentazione della Passione, muore sulla croce a causa di un'indigestione.

I "poveri Cristi" di Pasolini, dunque, si muovono su uno sfondo misero ed il loro vivere porta con sé la vocazione al sacrificio. La conclusione logica è la naturale predisposizione del reietto ad una fine invisibile, quasi in un trionfo della propria esclusione. Si staglia così l'ombra dell'*imitatio Christi*, alla quale nemmeno il Pasolini poeta sembra volersi sottrarre:

> Poi nelle mie fantasie apparve espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla croce, inchiodato. I miei fianchi erano succintamente avvolti in quel lembo leggero, e un'immensa folla mi

> guardava. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un'immagine voluttuosa: un po' alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo.[44]

Al di là della connessione tra sacralità ed erotismo, il cui approfondimento meriterebbe uno studio a parte, l'identificazione con Cristo ci offre la possibilità di riflettere su un poeta ateo che non ha mai escluso Gesù dalla propria prospettiva. Come sottolinea Remo Cacitti a proposito del «radicalismo evangelico» – ossia «lo spogliamento radicale dell'uomo che intende seguire Cristo, imitandolo, fin sul Calvario»[45] – in Pasolini: «È indubbio che la *recherche* pasoliniana abbia quale ineludibile fuoco prospettico proprio la figura di Gesù Cristo che su lui esercita un'attrazione lacerante poiché, se da un lato ne rifiuta la sistemazione teologico-dogmatica, propria di ogni chiesa, dall'altro lato tenta di recuperarne una sindone morale, pur se avvertito delle difficoltà di un simile intento»[46]. Le 'passioni' di Accattone, Ettore e Stracci aprono la strada ad un'identificazione ancora più totalizzante. Ciò si realizza nel 1964 con *Il Vangelo secondo Matteo*, la cui genesi è ben

---

[44] P. P. PASOLINI, *Appendice ad* Atti impuri, [Dai "Quaderni rossi"], in PASOLINI, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 1998, I, p. 136.
[45] REMO CACITTI, *"Atei in questo mondo". Appunti per una ricerca sul radicalismo evangelico nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in ANGELA DE FELICE e GIAN PAOLO GRI (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venezia, Marsilio - Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, 2013, p. 63.
[46] *Ivi*, p. 65. Sul concetto di "sindone morale" si veda la relativa nota dell'autore del saggio. Si fa qui riferimento alla natura divina di Cristo nei termini di un'umanità alta e rigorosa.

raccontata da Virgilio Fantuzzi[47]. A detta dello stesso Pasolini, il film poteva essere – ed effettivamente fu – facilmente frainteso ed erroneamente etichettato come un film cattolico. Ad onor del vero, Pasolini concepì il film ad Assisi, durante un convegno della Pro Civitate Christiana al quale era stato invitato nel 1962. A Jon Halliday, che gli chiede se la scelta di trarre un film dal Vangelo sia stata legata ad un rapporto con il cattolicesimo soprattutto esteriore, «come un fattore della società italiana e non come fattore della sua personalità», Pasolini risponde che il *Vangelo*

> non è un'opera da cattolico praticante, mi è sembrato un lavoro sgradevole, terribile, in certi punti francamente ambiguo e sconcertante, soprattutto nella figura del Cristo. Solo esteriormente l'opera presenta i caratteri tipici dell'opera cattolica. Ma dal punto di vista interiore, non credo di aver mai fatto una cosa più mia, più tagliata addosso a me del *Vangelo*, per le ragioni che le dicevo prima: la mia tendenza a vedere sempre e in ogni cosa, anche negli oggetti e negli eventi più banali, ripetitivi, semplici, qualcosa di sacrale, mitico, epico.[48]

Conveniamo con Pasolini sull'enigmaticità e l'ambiguità del suo Cristo: a ben vedere, questa figura esibisce i caratteri di un uomo disperatamente combattivo, sofferente, passionale, solo. La lacrima che in più primi piani del film si può notare sul suo viso è indice di un

[47] Cfr. VIRGLIO FANTUZZI, *Una notte da innominato. La conversione stilistica di Pasolini durante le riprese del* Vangelo, in A. DE FELICE e G. P. GRI, *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit. , pp. 147-166.
[48] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 77.

isolamento, di un'irrimediabile diversità di cui egli è certamente consapevole. Se andiamo avanti nella lettura dell'intervista di Halliday, leggiamo:

> Inoltre, il film è fitto di temi e motivazioni personali: ad esempio tutti i personaggi minori, tratti dal sottoproletariato agricolo e pastorale del Sud, sono completamente miei, […] e mi sono reso conto che anche la figura del Cristo mi appartiene interamente, a causa della tremenda ambiguità che c'è in essa.[49]

Nella pellicola, infatti, non è difficile avvertire la trasposizione dell'esperienza umana e poetica di Pasolini in quella di Cristo: l'impegno, il senso di sacrificio ed infine il martirio testimoniano ancora una volta che il poeta, come il Messia, ha esaurito il suo ruolo, quello di offrirsi incondizionatamente agli uomini. Un altro elemento evidente è la valenza rivoluzionaria che Pasolini attribuisce al suo Cristo: «Cristo che si aggira per la Palestina è veramente un turbine rivoluzionario: uno che si avvicina a un paio di persone e dice: "Gettate le vostre reti, seguitemi e vi farò pescatori di uomini" è assolutamente rivoluzionario»[50]. L'asprezza e il rigore si coniugano, in lui, alla vocazione di dissidente atta a destabilizzare le regole e le consuetudini del mondo giudaico.

La lettura pasoliniana della figura di Cristo ha senza dubbio avuto il merito di mettere in discussione tutta una tradizione precedente del cinema cristologico o comunque di ispirazione religiosa: l'approccio del

---

[49] *Ibidem*.
[50] *Ivi*, p. 89.

poeta-regista non è meramente aneddotico, ma tende a problematizzare il Gesù Cristo delle rappresentazioni ufficiali e, allo stesso tempo, il rapporto dell'uomo contemporaneo con la sfera della religiosità: «Nella gestione pasoliniana del sacro, a partire dalla laicità ridanciana de *La ricotta*, la Santa Sede vedeva probabilmente minacciato il suo monopolio sull'esegesi biblica. Pasolini, infatti, tendeva apertamente a raffigurare la figura di Cristo come quella di un *leader* carismatico che accendeva un desiderio di ribellione negli animi dei suoi seguaci»[51].

Queste intuizioni ci servono per discutere su un importantissimo intervento di Pasolini su marxismo e cristianesimo[52]. Pasolini parla qui del *Vangelo secondo Matteo*, da poco uscito nelle sale, spiegando i motivi della dedica a Giovanni XXIII («Papa Giovanni è stato il primo uomo della Chiesa, a livello supremo, […] che abbia condotto per la prima volta la Chiesa a vivere al massimo livello appunto l'esperienza laica e democratica del nostro ultimo secolo. A vivere cioè quello che la borghesia ha dato di meglio, dalla Rivoluzione francese in poi»[53]), delle ragioni che lo hanno spinto a realizzare questo film e, infine, del rapporto tra cattolici e marxisti. Gli anni in cui Pasolini ha concepito il *Vangelo* sono anni che coincidono con una profonda crisi psicologica e

[51] ELVIRA PASSANNANTI, *Il Cristo e l'eresia: rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Joker, 2009, p. 28.
[52] P. P. PASOLINI, *Marxismo e Cristianesimo*. Supplemento a "L'eco di Brescia", 18 dicembre 1964. Conferenza tenuta a Brescia il 13 dicembre 1964, su iniziativa del Circolo Grimau, in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 786-824.
[53] *Ivi*, pp. 793-794.

personale del poeta. Ma questa crisi personale, afferma egli stesso, «è coincisa con una crisi dell'intera cultura italiana»[54]. Non si tratta dunque della solita crisi espressiva, del consueto contrasto tra scrittore e società borghese. Cosa è accaduto?

> È successo cioè che tutta la lunga ricerca di tipo ideologico e razionalistico, che ha caratterizzato la cultura italiana degli anni Cinquanta, alla quale io ho preso attivamente parte, con un entusiasmo addirittura donchisciottesco […] è entrata in crisi, è sembrata improvvisamente superata, appartenente ad un tempo passato. Il famoso tempo dell'*impegno* è passato di moda; la parola "impegno" ha perso il mordente, ha perso il significato, ha perso la pregnanza storica che aveva durante gli anni Cinquanta.[55]

Questo ha causato, secondo Pasolini, un isolamento degli scrittori, gettati improvvisamente in uno stato di abbandono. In questa atmosfera priva di speranze – di cui *Le ceneri di Gramsci* costituiscono certamente un preludio – Pasolini scorge un mutamento della struttura sociale. La profonda crisi sociale che ne consegue è un riflesso automatico della perdita di queste speranze. Nel dibattito pubblico che segue a questa conferenza, Pasolini parla del rapporto tra Marx e il Cristianesimo. Alla richiesta di chiarire il confronto tra la posizione del cattolicesimo e la concezione del marxismo, Pasolini risponde, dopo una lunga premessa, che una sintesi tra cattolicesimo e marxismo potrebbe risultare non solo ambiziosa e sproporzionata, ma persino impensabile. Tuttavia egli non ha dubbi sulla possibilità di rintracciare un possibile incontro tra le due

[54] *Ivi*, p. 788.
[55] *Ibidem*.

concezioni: «Nel mio caso personale, e nel caso che credo di molti di voi, al fondo del marxismo c'è una istanza evidentemente umanitaria alla cui base c'è, a sua volta, una istanza cristiana»[56].

In merito all'osservazione di Marx del fenomeno dello sfruttamento della manodopera e alla sua identificazione con la sofferenza degli operai oppressi, Pasolini ritiene che proprio questo senso di pietà gli abbia permesso di sviluppare le sue teorie materialistiche. Ma, ad un livello più personale, può affermare quanto segue: «Evidentemente, nel mio fondo di borghese che ha optato per il marxismo, che accetta una ideologia marxista, e che si è allineato con gli operai nella loro lotta di classe, c'è nel fondo, questa misteriosa, questa lontana, questa remota ma insopprimibile istanza umanitaria cristiana, di cui non mi vergogno»[57]. Il senso di pietà che spinge l'uomo verso il prossimo per aiutarlo ha dunque una radice religiosa. L'accusa di populismo da parte di alcuni membri del Partito Comunista si situa nel solco di questa visione espressamente eterodossa. Ma Pasolini ribadisce con forza tale posizione:

> Duemila anni non sono nulla. Noi crediamo che duemila anni siano una cifra enorme. […] In realtà nella storia globale dell'umanità duemila anni non sono proprio nulla. Noi siamo ancora dei figli diretti, gli eredi diretti degli uomini di duemila anni fa. E quindi il momento religioso che è in noi, è un momento ancora vivo, attualissimo. Cacciarlo da noi, non è possibile. […] Voglio dire che quella religione che noi marxisti rifiutiamo *in toto,* perché

[56] *Ivi*, p. 799-800.
[57] *Ivi*, p. 801.

> abbiamo scelto un altro tipo di ideologia, in parte scompare nel nostro profondo, nel nostro inconscio, e lì ha una vita che non sappiamo mai determinare, perché non sappiamo cosa succede nel profondo delle viscere nostre; e in parte però sopravvive galleggia nella nostra coscienza assumendo forma di religione disgregata: diventa religiosità.[58]

La possibilità di una coincidenza tra le due ideologie, dunque, consisterebbe nella fede nella speranza, in quella che i marxisti chiamano "prospettiva". E, sebbene il cattolico riversi la propria speranza nell'aldilà – a differenza del marxista, che pone la questione in termini storici, concreti – può sussistere un punto di convergenza che Pasolini argomenta come segue:

> Se la storia è concepita come storia della lotta di classe, allora la prospettiva, la speranza dei comunisti implica, postula un momento di storicità, per lo meno ideale. Al di là del profondo, del futuro, c'è un momento in cui la storia cessa e quindi c'è un momento di metastoricità, di astoricità, anche nel pensiero marxista.[59]

La nostra disamina della questione potrebbe terminare qui, se non fosse che nel 1968 compare un'opera pasoliniana di enorme rilievo ai fini del nostro discorso. *Teorema* si presenta nella doppia forma di romanzo e film; il fulcro della storia è l'irruzione – non priva di devastanti conseguenze – di un misterioso ospite all'interno di una ricca famiglia borghese italiana. Il bellissimo giovane senza nome stabilisce

---

[58] *Ivi*, p. 802.
[59] *Ivi*, p. 803.

con ciascuno dei componenti della famiglia – domestica inclusa – quello che Pasolini ha chiamato «un rapporto "semiologico-erotico"»[60], causando loro, con l'improvvisa partenza, una frattura psicologica irreparabile. Così, tutti i membri della famiglia si trovano costretti a scontare la pericolosa acquisizione delle loro consapevolezze: la crisi profonda che li colpirà assumerà sfumature e significati diversi per ciascuno di essi. Sono però due i personaggi che, a nostro parere, designano chiaramente il dualismo su cui si basa l'impianto ideologico dell'opera: il borghese Paolo, ricco imprenditore e capofamiglia, e l'umile Emilia, serva di estrazione proletaria.

Il primo, attraverso un vero e proprio calvario di dolore e smarrimento, giunge alla completa rinuncia del suo *status* di possidente e si spoglia, letteralmente, dei suoi averi. L'esito estremo di tale percorso è la donazione della sua azienda agli operai. La seconda, emblema di quel sottoproletariato ignaro ed escluso dalla storia, torna nella propria cittadina di origine, nelle campagne, dove inizia un percorso di santificazione in seguito al compimento di alcuni miracoli. Infine, la scelta di morire: Emilia si immola in un rituale di seppellimento che offre vastissime possibilità di analisi storico-antropologica – il pianto ininterrotto, l'enorme scavatrice che fa da sfondo alla fossa del cantiere dove la serva ha scelto di farsi seppellire. L'opera si colloca senz'altro

[60] P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1482.

nell'ambito della riflessione pasoliniana sulla possibilità, nella moderna società neocapitalistica, di riconoscere la manifestazione divina e la capacità di rapportarsi con il sacro. L'unico spiraglio aperto alla contemplazione del divino è quello che si può osservare nella vicenda di Emilia; si tratta però, a ben vedere, di un accostamento al sacro problematico e tragico, che richiede il sacrificio della morte. Ma se è vero che la simbologia della funzione delle acque suggerisce l'ipotesi di rinascita e rinnovamento[61], le lacrime della domestica morente possono far sperare in un sacrificio non fine a se stesso.

Ciò che a noi sembra importante rilevare è non solo la manifesta impossibilità di un'accettazione sana e pacifica del divino, ma anche la totale inadeguatezza – più volte denunciata da Pasolini – della Chiesa cattolica di riattualizzare il messaggio evangelico. Ma che cosa manca alla Chiesa per potersi definire autenticamente tale? Lo spiega il poeta stesso in un intervento giornalistico del 1968 con parole che risuonano ancora per la loro straordinaria forza:

> 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

[61] Cfr. MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni* (1954), trad. it. di Virginia Vacca, Torino, Bollati Boringhieri, 1970, p. 113.

potere – qualunque potere – ha bisogno dell'alibi della fede e della speranza. Non ha affatto bisogno dell'alibi della carità.[62]

L'equiparazione dell'istituzione ecclesiastica ad uno dei più feroci totalitarismi è forse sconcertante ma efficace: è ancora una volta chiaro come Pasolini rifiuti *in toto* la natura tirannica del potere e ne denunci con disgusto l'attitudine a prevaricare, soffocare, appiattire e normalizzare. In ciò la Chiesa clericale è del tutto simile al neocapitalismo. Per questo, in un altro articolo dello stesso anno, Pasolini invoca, in maniera radicale, uno «scisma» della Chiesa cattolica nell'ottica di una nuova istituzione e di una «nuova forma di religione»[63]. In un momento capitale della storia umana, quello cioè del passaggio dalla civiltà contadina alla civiltà industriale, la Chiesa non ha più ragione di esistere per il semplice motivo che l'inizio della nuova èra corrisponde alla fine di una religione. Ecco che occorre una presa di coscienza della propria relatività: «Vorrei dire, radicalmente ed apocalitticamente, questo: se la Chiesa non avrà il coraggio di negare se stessa, scomparirà»[64]. Le complicità con la borghesia e con gli Stati «feroci» che la proteggono sono solo alcune delle accuse mosse all'istituzione: il più grave dramma di cui essa deve prendere coscienza è

[62] P. P. PASOLINI, *Le critiche del papa* (1968), in PASOLINI, *Il caos*, cit., p. 65.
[63] P. P. PASOLINI, *I problemi della Chiesa* (1969), in PASOLINI, *Il caos*, cit., p. 158.
[64] *Ivi*, p. 159.

l'inutilità al nuovo potere industriale e la scomparsa di quel mondo contadino che per secoli l'ha rifornita di clero[65].

Il coraggio di Pasolini si misura anche in questo: nella profonda capacità di interrogare il sacro ponendosi pericolosamente sull'orlo di un crinale dal quale non si scorgono che macerie.

[65] *Ivi*, p. 161.

CAPITOLO III

Pasolini e il Sud del mondo

III.1 L'idea di «Terzo Mondo» e la critica pasoliniana alla civiltà dei consumi

Prima di entrare nel nucleo della riflessione pasoliniana sul cosiddetto «Terzo Mondo», può essere utile delineare tale concetto così come è nato all'incirca sessant'anni fa, nello stesso periodo in cui aveva luogo la Conferenza di Bandung, in Indonesia, del 1955.

Come scrive Vijay Prashad nell'introduzione alla sua *Storia del Terzo Mondo*, quest'ultimo «non era un luogo. Era un progetto. Impegnati in una lotta contro il colonialismo che sembrava non dovesse finire mai, i popoli di Africa, Asia, e America Latina sognarono un nuovo mondo. Chiedevano innanzitutto dignità, ma anche le fondamentali necessità della vita (terra, pace, libertà)»[1]. Molto prima del secondo dopoguerra, si assistette da più parti alla nascita di movimenti e associazioni antimperialiste e anticolonialiste pronte a rivendicare i propri diritti e a denunciare i secolari abusi subiti dalla barbarie occidentale. Ma, oltre a questo, che cosa accomunava i paesi uniti nella lotta di liberazione? La presenza dell'Occidente ha prodotto, attraverso l'imperialismo e il colonialismo, degli stravolgimenti importanti nei paesi del Sud del

[1] VIJAY PRASHAD, *Storia del Terzo Mondo*, trad. it. di Giusy Muzzopappa, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2009, p. 5.

mondo. L'imperativo di 'civilizzare' dei territori così diversi ha, come ben sappiamo, aperto la strada ad una pervadente e persistente intrusione – dalle drammatiche conseguenze – all'interno di culture *altre*, col chiaro intento di cancellarne le specificità e sfruttarne le risorse.

Con il risveglio delle coscienze e il lento processo di decolonizzazione avviatosi nel XX secolo, la speranza in un ribaltamento delle sorti di queste nazioni è stata in parte soffocata dall'evidente incapacità dei nuovi governi – o meglio, regimi – di sfruttare l'indipendenza come momento per affrancarsi dalla miseria e dalle guerre. Anche laddove si è assistito all'instaurazione di un socialismo teoricamente in grado di risolvere gli annosi problemi di interi popoli, un complesso sistema di corruzione, clientelismo, sete di potere e connivenza con i potenti blocchi politici occidentali, ha prodotto un caos ancora maggiore di quello esistente durante l'epoca coloniale.

Il «Terzo Mondo» si configurò, pertanto, come l'idea di un insieme di nazioni povere e sfruttate dalle potenze occidentali altresì caratterizzate da un alto tasso di crescita demografica – e di mortalità infantile – , dalla carenza di infrastrutture e dilaniate da guerre civili, malattie e carestie.

A cosa servirono, dunque, la Conferenza di Bandung del 1955 e i successivi incontri internazionali, compresa la creazione del Movimento dei paesi Non-Allineati a Belgrado nel 1961? Prashad sostiene che siano state «delle occasioni per provare ad affrontare i principali nodi del progetto Terzo Mondo e raggiungere una posizione condivisa sul

palcoscenico principale, quello delle Nazioni Unite»[2]. Oltre a discutere l'importante questione dell'uguaglianza politica, questi incontri puntarono ad una «ridistribuzione delle risorse mondiali, un ritorno degli investimenti più dignitoso per i lavoratori e la condivisione dei patrimoni scientifici, tecnologici e culturali»[3]. Più in generale, Bandung significò riunirsi e «festeggiare la sconfitta del colonialismo formale e di lottare contro le forze dell'imperialismo»[4]. Non solo: le nazioni afroasiatiche intervenute alla Conferenza portarono avanti con forza la proposta del disarmo, costituendo così una tappa decisiva del movimento pacifista[5].

Nelle *Origini del totalitarismo*, opera capitale del XX secolo, Hannah Arendt così definisce la natura dell'imperialismo coloniale:

> L'espansione come fine supremo e permanente era l'idea centrale dell'imperialismo. Poiché non implicava né il temporaneo saccheggio del territorio conquistato, né la definitiva assimilazione dei suoi abitanti, era un concetto assolutamente nuovo nella storia. La sua originalità […] era invero apparente, dovuta al fatto che si trattava di un concetto non realmente politico, che traeva origine dal campo della speculazione commerciale, in cui espansione significava continuo ampliamento della produzione industriale e delle transizioni economiche caratteristiche del XIX secolo.[6]

L'urgenza dell'espansione e lo sfruttamento di risorse al fine di incrementare la produzione e i consumi, sono alla base del capitalismo

---

[2] *Ivi*, p. 6.
[3] *Ivi*, p. 7.
[4] *Ivi*, p. 56.
[5] *Ivi*, p. 70.
[6] HANNAH ARENDT, *Le origini del totalitarismo* (1951), trad. it. di Amerigo Guadagnin, Roma, Edizioni di Comunità, 1996, pp. 174-175.

come forma di dominio e controllo delle masse. Il colonialismo, nella fattispecie, si è avvalso dell'intrinseca convinzione di operare da forza 'civilizzatrice' e, dunque, superiore. Scrive Arendt: «Uno stato nazionale non potrebbe mai soggiogare popoli stranieri mantenendo pulita la sua coscienza, perché ciò è possibile soltanto quando il conquistatore è convinto di imporre una legge superiore a dei barbari»[7]. Tale meccanismo funziona principalmente con l'esercizio della violenza, ed è proprio attraverso l'uso della forza che la spinta imperialista ha avuto lungo corso nei paesi del Sud del mondo. Arendt prosegue la sua analisi spiegando in che modo la borghesia possa dirsi figlia di tale processo storico in un passaggio a nostro parere fondamentale:

> La forza divenne l'essenza dell'azione e il centro del pensiero per la politica, quando fu separata dalla comunità che avrebbe dovuto servire. È vero che ciò fu il risultato di fattori economici. Ma l'elevazione della potenza ad unico contenuto della politica, e dell'espansione a suo fine ultimo, non avrebbe riscosso un plauso così universale […] se tale concezione non avesse perfettamente risposto ai segreti desideri e alle intime convinzioni delle classi economicamente e socialmente dominanti. La borghesia, per tanto tempo esclusa dal governo dello stato nazionale a causa, fra l'altro, del proprio disinteresse per gli affari pubblici, venne emancipata politicamente dall'imperialismo. L'imperialismo deve essere considerato la prima fase del potere politico della borghesia, anziché l'ultimo stadio del capitalismo.[8]

Questa considerazione ci serve per discutere della critica di Pasolini al mondo borghese e neocapitalistico. Si tratta senza dubbio di un tema già lungamente dibattuto in sede critica, ma qualche breve considerazione ci

[7] *Ivi*, p. 176.
[8] *Ivi*, pp. 192-193.

consentirà di operare una connessione tra la condanna dell'omologazione conseguente alle derive neocapitaliste così come si presentavano agli occhi del poeta e l'incessante tentativo dello stesso di rintracciare luoghi e contesti ove tale omologazione non fosse possibile, ossia in quel «Terzo Mondo» che abbiamo appena tentato di definire. Si tratta dell'opposizione tra disumanizzazione operata dal neocapitalismo e ricerca dell'autenticità e del sacro. Nelle società che hanno visto nascere e svilupparsi il nuovo potere, le specificità delle realtà particolari hanno subito un progressivo livellamento.

La sfiducia di Pasolini nello sviluppo tecnologico, colpevole di modificare non solo i gesti, le abitudini, i corpi genuinamente 'popolari' degli individui, si accompagna altresì alla preoccupazione per lo stravolgimento della percezione della vita stessa. Ne consegue che, in una società sempre più condizionata dal neocapitalismo, non possa più realizzarsi un contatto pacifico con l'autenticità, che quest'ultima venga vista pericolosamente come estranea. In un contesto in cui la mercificazione si impone con violenza, persino la semplice quotidianità rischia di essere disumanizzata, mentre le convenzioni sociali 'ingessano' l'individuo fino a spossessarlo di sé. Pasolini afferma che gli uomini hanno iniziato a trasformare le qualità della vita nei «pretesti che fanno "sognare dentro il sogno": ossia riducevano la vita (irriducibile per definizione) a una "qualità di vita". In cosa consiste questa "qualità di vita"? Innanzitutto essa si presenta come una serie di doveri: le

comunità, le società, le istituzioni, i diritti non sono altro che i prodotti di una specie di gioco che distrae da quella vita che non è scissa mai, in alcun modo, dalla morte». E più avanti:

> A guardarla senza pietà, la nostra vita non è altro che l'applicazione delle regole di una "qualità di vita" che è tipica del nostro periodo storico. È come un sistema paranoico. Nulla vi è di incoerente. L'autentico non c'è mai, perché anche se qualcosa che si avvicina all'autentico (profondo o imprevisto) ci accade, esso non è altro che la realizzazione di ciò che la nostra "qualità di vita", conscia della propria violenza, ammette come contraddittorio o liberatorio.[9]

Secondo Pasolini, le uniche realtà in qualche modo resistenti alla travolgente ondata di cambiamento sono quelle rurali e suburbane, popolate da individui ancora capaci di vivere una genuinità priva di compromessi. Tale convinzione è in parte di natura sentimentale e, in un secondo momento, ideologico. L'amore per il mondo contadino, infatti, deriva 'sentimentalmente' dal periodo friulano e dalle prove poetiche ad esso connesse: come abbiamo visto, la scoperta di un mondo agricolo legato ai valori della terra influenzò moltissimo la prima produzione pasoliniana; l'aver abbracciato la causa dei contadini nella loro lotta comunista ha avvicinato Pasolini al marxismo e alla formazione ideologica di cui abbiamo ampiamente discusso. Il periodo romano, allo stesso modo, ha rafforzato la convinzione dell'esistenza di un mondo marginale non in grado di lasciarsi assorbire completamente dal gorgo

[9] P. P. PASOLINI, *I sogni ideologici* , in "Nuovi Argomenti", n.s., 22, aprile-giugno 1971, ora in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 223-224.

neocapitalistico. Il disprezzo assoluto nei confronti della civiltà dei consumi deriva da un approccio 'sentimentale' rispetto a tali microcosmi legati ad un'esistenza preindustriale.

La prima sezione della *Religione del mio tempo* (1961) si intitola *La ricchezza* e raccoglie versi composti tra il 1955 e 1959. Qui, in chiusura, a proposito del mondo contadino, leggiamo:

Sono questi i luoghi, persi nel cuore
campestre dell'Italia, dove ha peso
ancora il male, e peso il bene, mentre
schiumeggia innocente l'ardore
dei ragazzi, e i giovani sono virili
nell'anima offesa, non esaltata,
dalla umiliante prova del sesso, dalla quotidiana
cattiveria del mondo. E se pieni
d'un'onestà vecchia come l'anima,
qui gli uomini restano credenti
in qualche fede – e il povero fervore
dei loro atti li possiede tanto
da perderli in un brusio senza memoria –
più poetico e alto
è questo schiumeggiare della vita.
È più cieco il sensuale rimpianto
di non essere senso altrui, sua ebbrezza antica.[10]

Il cosmo sacralizzato dell'ambiente agreste, con le sue liturgie e la sua umanità onesta e percorsa da "innocente ardore", resiste a ciò che, fuori da questo mondo, sta già subendo un processo di omologazione e disumanizzazione. Ma il neocapitalismo agisce con la complicità delle

[10] P. P. PASOLINI, *La ricchezza* (1955-1959), in PASOLINI, *La religione del mio tempo* (1961), in PASOLINI, *Tutte le poesie,* cit., I, p. 901.

classi dominanti, in particolare della borghesia, che a Pasolini ripugna in quanto emblema del conformismo e dell'ipocrisia. Eccone una definizione: «La borghesia italiana è stranissima: è simultaneamente laica e cattolica, liberale e controriformistica, ossia non è niente. Il qualunquismo è in sostanza la conseguenza di queste contraddizioni, insieme con la degenerazione dell'umanesimo che ne è il principale ingrediente»[11]. Sebbene Pasolini sia pronto a constatare la positività della spinta propulsiva che il mondo contadino costituirebbe per la sinistra[12], non c'è spazio per l'ottimismo: «obiettivamente quello che accade è che il Nord sta colonizzando il Sud e trasformando i contadini in piccoli borghesi, in consumatori. L'Italia nel suo insieme si sta avviando a diventare una società consumistica, un orribile mondo piccolo-borghese, e perciò il mio sprazzo di ottimismo viene sepolto dal più profondo pessimismo»[13].

La prima parte di questa dichiarazione sembra echeggiare l'affermazione gramsciana per cui «la borghesia settentrionale ha soggiogato l'Italia meridionale e le isole e le ha ridotte a colonie di sfruttamento»[14]; ma mentre Gramsci, nel medesimo contesto, auspicava un'alleanza tra contadini del Sud e operai del Nord nella prospettiva di

---

[11] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 39.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ivi*, p. 40.
[14] ANTONIO GRAMSCI, *Operai e contadini*, in "Ordine Nuovo", 3 gennaio 1920, ora in GRAMSCI, *La questione meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 73.

un'emancipazione dalla «schiavitù capitalistica»[15], Pasolini, che scrive molti anni dopo, ritrova una frattura altrettanto evidente che, nelle specifiche contingenze storiche, non risulta più sanabile. O meglio, la morsa del neocapitalismo è divenuta talmente soffocante da impedire qualsiasi affrancamento dallo stesso: il Nuovo Potere, ormai saldo, opprime e deprime ogni tentativo di diversificazione.

Prima ancora di giungere ai parossistici e polemici toni degli anni Sessanta e soprattutto Settanta, già in *Alla mia nazione*, nella sezione *Nuovi epigrammi* della *Religione del mio tempo*, Pasolini invocava apocalitticamente la sparizione definitiva dell'Italia borghese malata («Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci | pascolano sospingendosi sotto gli illesi palazzotti […] Sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo»[16]).

Ad uno sguardo più ampio, tale visione ha vistose connessioni con la ricerca del sacro, la rivisitazione del mito e, naturalmente, l'esigenza dell'esplorazione di culture *altre*, dimensioni ove sia possibile stabilire un contatto sereno e consapevole con quell'autenticità che, in contesti industrializzati, stravolge e atterrisce. Scrive Conti Calabrese: «Se Pasolini sin dal primo periodo romano si cala nelle realtà delle borgate quasi in una sorta di catabasi, è perché vi scopre un'umanità ancora

---

[15] *Ibidem*.
[16] P. P. PASOLINI, *Alla mia nazione*, in *Nuovi epigrammi* (1958-59), in PASOLINI, *La religione del mio tempo* (1961), in PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., I, p. 1027.

sensibile all'appello del sacro. I contadini friulani prima, i sottoproletari dopo, non sono tanto i portatori del sacro, ma coloro che sanno o possono essere aperti alla sua chiamata»[17].

La riscoperta del pre-moderno, dunque, si accompagna alla «necessità non solo di una possibile alternativa al modello neocapitalistico occidentale, ma di una vera e profonda alterità, di cui Pasolini si sentiva non solo portavoce – nei tentativi di raccontare e rappresentare modelli diversi di vita non occidentali – ma, in un certo senso, incarnazione»[18]. La *diversità* che Pasolini racconta, allora, sarà figlia del sentimento di non-appartenenza all'evo contemporaneo così come veniva delineandosi nell'epoca neocapitalistica: scoprire *l'altro* vuol dire, allo stesso tempo, ri-scoprire se stesso. La dimensione privilegiata dell'alterità sarà allora, idealmente e geograficamente, quel «Terzo Mondo» invocato come unica alternativa all'aberrazione consumistica. Il Sud del mondo, osservato da una prospettiva transnazionale, corrisponde a tali caratteristiche e costituisce un terreno sul quale Pasolini tenta di proiettare le sue ultime speranze rivoluzionarie, o meglio 'resistenziali'.

---

[17] G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 97.
[18] LUCA CAMINATI, *Orientalismo eretico*. *Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo* Mondo, Milano, Mondadori, 2007, p. X.

III.2 Il Sud del mondo come fenomeno transnazionale: sul "Panmeridionalismo" pasoliniano

Il primo contatto di Pasolini con il cosiddetto «Terzo Mondo» avvenne nel 1961 in Kenya. Quest'ultimo non fu l'unico paese subsahariano che Pasolini decise di visitare: seguirono Ghana, Nigeria e Guinea. Da allora al 1973 i viaggi nel continente africano divennero frequenti: oltre a quelli già citati, Pasolini visitò altri undici paesi, tra cui la Tanzania, la Costa d'Avorio, l'Eritrea, l'Uganda e il Senegal.

Ma all'inizio degli anni Sessanta Pasolini si recò anche in India: da quel viaggio, compiuto insieme ad Alberto Moravia ed Elsa Morante, nacque un suggestivo resoconto, pubblicato nel 1962. *L'odore dell'India* racconta un universo lontano, ad un tempo fragile e incantevole, misero e splendido. Le contraddizioni rivelano la dolcezza pudica di uomini e donne, i loro gesti umili e gentili e, al tempo stesso, l'infinita precarietà di esseri umani costantemente sull'orlo dell'abisso. Molto spesso quel mondo viene paragonato alle realtà italiane che Pasolini ben conosceva: «Mi piaceva camminare, solo, muto, imparando a conoscere passo per passo quel nuovo mondo, così come avevo conosciuto passo passo, camminando solo, muto, la periferia romana: c'era qualcosa di analogo: soltanto che ora tutto appariva dilatato e sfumante in un fondo incerto»[19]. Ma qual è, dunque, l'odore dell'India? «Il solito altissimo odore che

[19] P. P. PASOLINI, *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962, p. 31.

mozza il fiato» è un «odore di poveri cibi e di cadavere, che, in India, è come un continuo soffio potente che dà una specie di febbre» e che pare corrodere i corpi di quei piccoli indiani, «impedendogli di crescere, di arrivare a una compiutezza umana»[20]. I ricorrenti parallelismi con la più famigliare Europa non riguardano solo i luoghi e gli ambienti, naturalmente: l'attitudine antropologica pasoliniana si mostra con evidenza nella descrizione appassionata degli individui nella loro unicità, ma, da marxista, anche nell'osservazione attenta della borghesia e del sottoproletariato. In questo senso, la prospettiva ideologica assume un peso notevole nel considerare il cosiddetto «Terzo Mondo» il luogo ideale dal quale può riemergere una classe contadina in grado di ribaltare con forza ed entusiasmo nuovi le sorti del mondo.

Il Sud del mondo compare nell'opera di Pasolini in modo non sistematico: il diario di viaggio indiano, insieme ad opere cinematografiche ed interventi saggistici specificamente nati sulla scia di un'ispirazione 'terzomondista', si colloca all'interno di una produzione variegata e stratificata in cui il concetto di "Panmeridione" si insinua talvolta violentemente, come una serie di frammenti alla ricerca di una sistemazione compiuta nel complesso universo poetico pasoliniano. Così, dall'idealizzazione estetica dell'Africa nata in seguito alla crisi degli ultimi anni Cinquanta in *Frammento alla morte*, alla recrudescenza di tale crisi in alcuni componimenti di *Poesia in forma di rosa* (1964), si

[20] *Ivi*, pp. 77-78.

può arrivare ad *Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* (1968), *Appunti per un'Orestiade africana* (1969) e a *Le mura di Sana'a* (1971), o ancora alla celebrazione panica dell'erotismo nel mondo fiabesco ed arabeggiante del *Fiore delle Mille e una notte* (1974). Queste sono solo alcune delle opere pasoliniane che presentano la traccia di tale ispirazione: di alcune di esse si parlerà più avanti. Preliminarmente, cercheremo di capire in cosa consista nello specifico il concetto di "Panmeridionalismo" e che connotazioni assuma nell'opera del nostro poeta.

L'approccio 'terzomondista' di Pasolini corrisponde al dipanarsi di un filo invisibile che lega aree geografiche lontane e diverse che condividono uno *status* di pre-modernità e pre-industrializzazione. Così, le campagne del Meridione italiano e le periferie indiane, l'Africa postcoloniale e il Friuli dell'immaginario estetizzante del poeta, compongono un enorme e variegato mosaico che disegna il Sud del mondo. Il "Panmeridione" è proprio questo: un concetto malleabile che permette a Pasolini di costruire un'idea di Sud che 'resiste' al di sotto di un mondo occidentale industrializzato conservando fra le sue pieghe delle qualità e dei valori ideali di autenticità e bellezza solo apparentemente inattaccabili. Come ha notato Giovanna Trento, il "Panmeridione" di Pasolini «veicola a più livelli e in modo non necessariamente unitario e compatto, le qualità degli universi contadino, dialettale, popolare, meridionale e sottoproletario, ma che suggerisce

anche un senso di continuità atemporale fra il Mediterraneo, l'Africa subsahariana e tutti i mondi "arcaici" (ivi incluso quello preellenico)»[21]. Tale concetto non è immune da sfumature esistenziali ai limiti dell'autobiografismo: Trento osserva, infatti, che «il Panmeridione è tale in quanto per Pasolini vi sono sempre aspetti […] che sono in qualche modo riconducibili a una condizione di "marginalità già vissuta", vale a dire a una condizione marginale sentita prossima da Pasolini perché già sperimentata in un altro contesto subalterno»[22].

Non essendo dunque un luogo geografico ben definito, ma un concetto basato, come si è detto, su caratteristiche comuni dei luoghi legati da quel filo invisibile, il "Panmeridione" «è soprattutto una condizione socio-economica (quella contadina e/o sottoproletaria) che si accompagna a un'attitudine esistenziale» e viene a prospettarsi come «un ampio universo reale e simbolico»[23]. I diseredati della periferia romana, così prossimi a quelli che popolano Bombay o Calcutta, compongono un quadro di brulicante vitalità, costituiscono una moltitudine sofferente e informe ma depositaria di una primigenia consapevolezza.

Come ha finemente osservato Asor Rosa a proposito della poesia civile pasoliniana degli anni Cinquanta, il poeta «assume i sottoproletari delle borgate romane come figure di una totale, aberrante condizione sub-umana, allo scopo di recuperare in essi il grumo essenziale della

[21] G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa*, cit., p. 32.
[22] *Ivi*, p. 35.
[23] *Ibidem*.

vita, di *ogni* vita»[24]. Un aspetto fondamentale del "Panmeridione" è l'isolamento sociale ed istituzionale delle frange contadine e sottoproletarie. La riflessione gramsciana sulla questione meridionale ha senza dubbio influenzato la visione di Pasolini. A partire infatti dall'idea di un Risorgimento 'incompiuto' e fallimentare, Gramsci ha delineato un quadro di frantumazione in cui la situazione del Mezzogiorno appare in tutta la sua drammaticità. Nell'introduzione alla *Questione meridionale* Franco De Felice e Valentino Parlato scrivono:

> La questione meridionale è […] il modo concreto in cui si pone in Italia la più generale contraddizione tra città e campagna e ad essa, direttamente, si connettono la caratterizzazione del Mezzogiorno come grande disgregazione sociale e quella – più storica – della relativa estraneità delle masse meridionali rispetto allo Stato unitario, estraneità che ha dato origine alla cosiddetta "opposizione meridionale", ma che è anche la ragion d'essere di quel potenziale di contestazione politica che esiste nel Mezzogiorno e che lo Stato borghese italiano non è riuscito a integrare.[25]

Il Mezzogiorno, dunque, si configura come emblema di un mondo arretrato e non integrato nel quale deve ancora compiersi la rivoluzione democratico-borghese come anticamera della rivoluzione socialista auspicata da Gramsci, la quale costituisce l'unico modo attraverso il quale tale questione può essere risolta. Le teorizzazioni di Gramsci, come si è già detto nel precedente capitolo, ebbero risonanza postuma e

---

[24] ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* (1965), Torino, Einaudi, 1988, p. 335.
[25] A. GRAMSCI, Introduzione (a cura di Franco De Felice e Valentino Parlato) alla *Questione meridionale*, cit., p. 39.

conobbero una vera e propria riscoperta nel secondo dopoguerra, alimentando un inestinto e acceso dibattito. Un importante contributo a quel filone di studi che pone al centro dei propri interessi il Sud dell'Europa risale all'etnologo e musicologo Ernesto De Martino (1908-1965), forse il più grande ed influente del nostro Novecento. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in linea con il crescente interesse dell'antropologia per le culture contadine mediterranee, De Martino produsse importanti etnografie, divenute dei classici, sul tarantismo del Salento e la persistenza del pianto rituale in Lucania. I risultati dei suoi studi sul campo portarono alla realizzazione di rilevanti opere – come *Sud e magia*, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* e *Il mondo magico* – divenute punti di riferimento per gli studi successivi di storia delle tradizioni popolari. A proposito del suo lavoro, Sapelli scrive:

> De Martino affronta per primo il problema dell'autonomia della cultura contadina del Meridione. Le sue ricerche etnologiche, dai primi anni cinquanta, rivelano una società rimasta emarginata per secoli da ogni contesto nazionale, con forti carenze istituzionali, e che ha quindi sviluppato un sistema di valori proprio. Pasolini guarda all'Italia come se essa continuasse a rimanere esclusa dal capitalismo, e lo fa attraverso la creazione artistica, con la poesia.[26]

Una simile visione del Mezzogiorno emerge anche in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) del medico e pittore Carlo Levi (1902-1975). In questo romanzo, ritroviamo un mondo contadino marginalizzato e

[26] GIULIO SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, p. 5.

superstizioso, residuo di quella disgregazione sociale ed istituzionale teorizzata da Gramsci e resistente a qualsiasi forma di organizzazione statale o cambiamento economico. Verso la fine del romanzo, Levi insiste sull'«invalicabile trascendenza di individuo e di Stato»[27] come fattore determinante di tale frantumazione e marginalizzazione. Anarchia, miseria, degenerazione della piccola borghesia: il problema meridionale è, secondo Levi, da inquadrare in questo triplice aspetto e superabile solo attraverso l'istituzione di comuni rurali autonomi, espressione immediata di un nuovo Stato come «organica federazione» di «infinite autonomie»[28].

Rispetto alla visione di Levi, dissente con pacatezza e forza di argomenti Rolf Petri, che spiega in questi termini la sua incapacità di amare completamente *Cristo si è fermato a Eboli*: «Vedo nel testo di Levi confluire una tradizione di filosofie della storia che sostituiscono l'idea della civilizzazione a quella precedente di redenzione, e che contrappongono uno stato naturale e barbaro alla storia umana in progresso»[29]. La diversità del mondo contadino meridionale 'escluso', 'non-cristiano' risiede nella sua intrinseca estraneità alla Storia, ed è questa una percezione molto simile a quella pasoliniana. Lo studioso

[27] CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Torino, Einaudi, 1994, p. 223.
[28] *Ibidem*.
[29] ROLF PETRI, *Carlo Levi*, Cristo si è fermato a Eboli, in Daniele Ceschin (a cura di), *Biblioteca antifascista. Letture e riletture della Resistenza*, Venezia-Treviso, Università Ca' Foscari – ISTRESCO, 2006, pp. 114-121, p. 114.

parla, in questo intervento, di un'incomunicabilità per nulla simmetrica, per cui al borghese illuminato è concesso di comprendere e osservare con razionalità le attitudini degli "spossessati del mondo", mentre al contadino lucano chiuso nella sua irrazionalità sarebbe preclusa *a priori* la possibilità di capire il mondo 'razionale'[30]. La perplessità di Petri si mostra con evidenza in questa – condivisibile o meno, ma efficace – considerazione: «Non sono certo l'empatia e la paternalistica comprensione che possano distinguere Levi da categorie simil-coloniali. Come in tutte le identificazioni, l'Altro è un elemento costitutivo del Noi, un esterno interno, e precedente, che possiede una sorta di maternità»[31]. Torna qui l'alterità mai pienamente accettata da Pasolini, una condizione verso la quale i sentimenti non possono che essere contraddittori: «Il selvaggio rappresenta un'oscura minaccia, e insieme quella autenticità umana a cui occorre tornare. Serba, dunque, un'utopia, una nostalgia, se non un progetto, di società futura, e insieme una critica del percorso in apparenza contraddittorio verso di essa»[32]. Al di là delle differenti interpretazioni della questione, resta l'immagine nitida di una civiltà tradizionale al di fuori della storia, la stessa che compare così frequentemente nell'immaginario e nell'opera di Pasolini.

Un altro interessante contributo al nostro discorso sul "Panmeridionalismo" è costituito dall'unico libro pubblicato dallo

[30] *Ivi*, pp. 115-116.
[31] *Ivi*, p. 116.
[32] *Ibidem*.

scomparso antropologo Thomas Belmonte (1946-1995). Frutto di una ricerca sul campo compiuta a due riprese – la prima volta nel 1974 e la seconda nel 1983 – , *La fontana rotta* offre un'immagine precisa e senza sconti di una realtà, quella partenopea, isolata nella sua miseria e nelle sue contraddizioni. Belmonte studia un gruppo umano specifico, il sottoproletariato napoletano, e l'ambiente e le circostanze in cui esso sviluppa il proprio comportamento e il proprio pensiero. I quartieri popolari osservati da Belmonte rivelano le ferita di un Mezzogiorno che ancora, negli anni Settanta e Ottanta, risulta aperta. Ne osserva la miseria e la penetrazione della criminalità organizzata nelle pieghe della società, laddove l'assenza delle istituzioni è ormai un dato di fatto.

In un simile contesto, afferma l'antropologo, «la famiglia sembrava l'unica istituzione sopravvissuta»[33]. Cosa porta Belmonte, nell'ambito di questo studio, ad affermare che la patria della tragedia sia il Mediterraneo e che in questo fatto non possa esserci nulla di casuale? «La tragedia – sostiene l'antropologo newyorkese – cerca di dare un senso ad un nuovo e storicamente emergente livello di psicologia sociale, in cui il problema dell'uomo è la sua solitudine in un mondo sempre più

[33] THOMAS BELMONTE, *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983* (1979, 1989), trad. it. di Giuditta De Pascale e Patrizia Del Barone, Roma, Meltemi, 1997, p. 38.

complesso e indifferente dove l'individuo è posto di fronte a una serie di scelte disperate tra differenti modi di agire»[34].

L'analisi di Belmonte si riferisce senza dubbio alle specificità della moderna società industriale e al suo potere disorientante: il contrasto prodotto dallo scontro dalle due culture, quella capitalistica e piccolo-borghese e quella sottoproletaria, innesca la quotidiana catastrofe che si consuma ai margini della società. Poco più avanti ci imbattiamo in un passaggio fondamentale che, a nostro parere, sarebbe stato largamente condiviso da Pasolini perché aderente al suo sguardo critico ed estremamente attento alle dinamiche dei rapporti di classe:

> Il mondo stratificato del mercato e gli stati guerrafondai e tirannici che lo hanno protetto e devastato, hanno incoraggiato la violenza psichica sull'individuo. L'integrità divenne territorio dell'eroe tragico. Questa è la grande struttura psico-storica della storia napoletana e di gran parte di quella mediterranea. Le leggi della sopravvivenza, del mendicante come del principe, hanno ostacolato l'integrità e hanno strumentalizzato, ma non casualizzato, la maggioranza delle interazioni umane.[35]

Ma sono le conclusioni della *Fontana rotta* a fornire interessanti spunti per una definizione di sottoproletariato così come emerge anche dalle opere di Pasolini: i sottoproletari «non hanno una precisa collocazione nello schema produttivo […], non esercitano alcun ruolo vitale e produttivo nell'ordine materiale delle cose». Essi sono «gli

[34] *Ivi*, pp. 71-72.
[35] *Ivi*, p. 72.

esclusi, i reietti dell'antichità e della modernità» destinati soltanto a «raccogliere i rifiuti e le briciole»[36].

Non è difficile, leggendo queste considerazioni, rievocare la galleria pasoliniana di disadattati ed emarginati: Accattone, Ettore, Stracci, i "ragazzi di vita" delle borgate romane; ma anche le enormi ed anonime masse di indiani riverse sui marciapiedi raccontate da Pasolini nell'*Odore dell'India*, annaspanti nel loro quotidiano incubo della sopravvivenza tra espedienti, miseria e malattie. Gli abitanti di questo mondo sommerso e regolato da leggi proprie vivono inascoltati e necessariamente indifferenti a ciò che accade lontano da essi. Definiti da Belmonte «politicamente cinici» e complici del parassitismo e della corruzione dilaganti, i sottoproletari napoletani risultano «avvinghiati […] alle gerarchie personalistiche dell'autorità tradizionale»[37]. In un simile contesto, la loro più naturale strategia di sopravvivenza è l'astuzia, indispensabile per sopravvivere.

Alcune tra le osservazioni più interessanti di Pasolini sul Meridione italiano riguardano proprio Napoli e la 'napoletanità' e sembrano aderire alle analisi finora considerate. La prima che scegliamo di riportare risale al 1971 e sottolinea l'isolamento sociale e istituzionale già ripetutamente segnalato a partire dall'analisi gramsciana:

[36] *Ivi*, pp. 156-157.
[37] *Ivi*, p. 158.

> Io so questo: che i napoletani oggi sono una grande tribù, che anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Beja, vive nel ventre di una grande città di mare. Questa tribù ha deciso – in quanto tale, senza rispondere delle proprie possibili mutazioni coatte – di estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità.[38]

Pasolini, molto drammaticamente, parla qui di «negazione fatale». I napoletani risultano così «esclusi dal potere» e ciò provocherebbe una profonda malinconia ma anche un senso di consolazione perché tale rifiuto sarebbe, nell'ottica pasoliniana, «giusto» e «sacrosanto»[39]. Si profila, in questo intervento, lo "sguardo africano" in tutta la sua evidenza: come un gruppo tribale immerso nell'a-storicità del proprio mondo chiuso e sperduto, il sottoproletariato napoletano – ma, per estensione, tutte le sacche sottoproletarie del Sud del mondo – rappresenta, attraverso la negazione del Nuovo Potere, una delle le ultime frontiere del disordine arcaico contrapposto all'ordine omologante delle società industrializzate.

Un secondo intervento che rimanda alla 'napoletanità' sul quale vorremmo porre la nostra attenzione, è collocato al principio di *Lettere luterane* (1975). Qui Pasolini, in uno slancio pedagogico, delinea la fisionomia di un allievo-interlocutore immaginario, il giovane napoletano Gennariello. Prima di fornire una descrizione fisica molto

---

[38] P. P. PASOLINI, [La Napoletanità], dichiarazione del 1971 in A. Ghirelli, *La Napoletanità*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976, ora in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 230.
[39] *Ivi*, pp. 230-231.

dettagliata dello stesso, Pasolini spiega i motivi dell'appartenenza geografica scelta per l'interlocutore:

> I napoletani rappresentano per me una categoria di persone che mi sono appunto, in concreto, e, per di più, ideologicamente, simpatici. Essi infatti in questi anni – e, per la precisione, in questo decennio – non sono molto cambiati. Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia. […] Ma cosa vuoi farci, preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l'ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana […]. Coi napoletani mi sento in estrema confidenza, perché siamo costretti a capirci a vicenda. Coi napoletani non ho ritegno fisico, perché essi, innocentemente, non ce l'hanno con me.[40]

Questo estratto ci obbliga a soffermarci su un aspetto importante dell'approccio 'terzomondista' pasoliniano, ossia quello già accennato della condivisione, con certa umanità ai margini, di un destino di *diversità*. Pasolini, che non ha mai esitato a porsi come emblema di uno scandalo, testimonia, attraverso la propria vita e la propria opera, un'alterità sofferta e ad un tempo drammaticamente accettata. Una sfumatura di questo approccio ha connotati decisamente erotici: il «rispetto quasi mitico»[41] che Pasolini nutre per questa umanità è in linea con un interesse fisico, viscerale, sensuale per il cosiddetto "corpo popolare". Giovanna Trento ha fornito un'esaustiva definizione di tale concetto. In un suo recente intervento possiamo leggere:

---

[40] P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., pp. 15-16.
[41] *Ivi*, p. 16.

> Il *corpo popolare*, in quanto topos di 'realtà' per eccellenza, si pone come luogo sacro e santuario, atto a preservare e veicolare (fino alla loro immancabile scomparsa nella Dopostoria) i valori panmeridionali: la grazia, l'umiltà, la bellezza, la sacralità, la sfrontatezza e l'allegria di una sessualità non-nevrotica e 'profondamente popolare'.[42]

Ciò non stupisce se la descrizione di Gennariello, con i suoi «occhi ridarelli»[43], ricorda senza troppa fatica Ninetto Davoli, emblema di quella bellezza genuina, 'popolare' appunto, che ha dato una fisionomia a tanti personaggi delle pellicole pasoliniane. Il "corpo popolare", ovviamente, è presente in Pasolini sin dalle prove poetiche friulane degli anni Quaranta e non cessa mai di ricorrere nella sua opera, fino a mostrarsi in tutta la sua drammaticità in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*[44].

Un aspetto importante della riflessione pasoliniana sullo scontro tra la civiltà neocapitalistica e culture arcaiche riguarda senza dubbio l'osservazione diretta dei luoghi del Sud del mondo e il racconto dei mutamenti che essi stanno subendo tra gli anni Sessanta e Settanta. Così come in Africa e in India – e, certamente, in Italia stessa – , Pasolini ha indugiato su questo tema anche durante il suo soggiorno nella penisola araba nel 1970, scegliendo a questo scopo di utilizzare il mezzo

---

[42] G. TRENTO, *Il* corpo popolare *secondo Pasolini*, in "Studi pasoliniani", 7-2013, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 65-78, p. 66.
[43] P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p. 17.
[44] G. TRENTO, *Il* corpo popolare *secondo Pasolini*, cit., p. 65.

cinematografico. *Le mura di Sana'a* (1971) è un documentario, come riferiscono gli stessi titoli di testa, «sotto forma di appello all'UNESCO». Il breve film, girato nella capitale dello Yemen, costituisce un prezioso documento che si aggiunge alla già folta produzione 'terzomondista' di Pasolini.

L'occhio del poeta-regista si insinua tra le pieghe di una società, quella yemenita, che sta subendo una radicale trasformazione e ne osserva non solo gli splendidi luoghi, ma anche gli attori sociali. Quando Pasolini gira il film, infatti, lo Yemen si era appena affrancato dalla presenza inglese ed era stato instaurato un regime marxista. La Cina, secondo Pasolini, ha un ruolo fondamentale non solo nella rivoluzione repubblicana dello stato mediorientale, con la costruzione di reti infrastrutturali, ma anche – forse in virtù di questi consistenti aiuti alla popolazione – nella vita stessa degli yemeniti. A proposito dei cinesi, Pasolini sostiene che «la loro presenza è carismatica e i loro corpi hanno la natura dell'apparizione».

La voce fuori campo di Pasolini commenta di volta in volta le immagini; il nucleo fondamentale della sua analisi è l'osservazione di un progressivo mutamento in senso sempre più moderno e delle drammatiche conseguenze che tale mutamento può comportare in un

paese che fino a poco tempo prima era, a detta di Pasolini, «medioevale». Il pericolo maggiore consisterebbe, ancora una volta, nella distruzione di una cultura arcaica e delle secolari bellezze architettoniche. Se è vero che la storia dello Yemen «da secoli […] si era fermata», al principio degli anni Settanta, con la penetrazione delle maggiori potenze socialiste, esplode «un indiscriminato desiderio di modernità e di progresso, proprio nel senso che hanno per noi».

Tale sentimento, però, è entrato nel paese, non è *nato* nel paese, che Pasolini definisce «indifeso». L'entusiasmo degli yemeniti ha perciò un carattere ingenuo e pare essere frutto delle recenti conquiste in campo politico e sociale. Ad un certo punto del film, lo sguardo di Pasolini si focalizza sulla città di Sana'a e ne osserva con incanto le splendide architetture che raccontano un paese ancora antico, preindustriale e precosciente, immune per secoli da qualsivoglia contaminazione. L'accento posto sullo stravolgimento paesaggistico che la città e l'intero paese rischiano, conducono Pasolini a lanciare un appello all'UNESCO affinché il popolo yemenita possa prendere coscienza della propria identità e del prezioso splendore dei suoi luoghi, nonché del bene comune che tale bellezza costituisce per l'umanità.

Il carattere appassionato dell'invito di Pasolini si mostra in tutta la sua evidenza nelle parole che chiudono il documentario e che chiedono il riconoscimento del valore supremo della bellezza «in nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri; in nome della grazia dei secoli oscuri; in nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato»[45].

Tirando le somme del nostro discorso, potremmo dire che il "Panmeridione" pasoliniano si configura come un universo sfaccettato ed aperto a numerose letture: a partire dalla riscoperta di un *altrove* che condivide valori e caratteristiche di un *qui* resistente alla travolgente ondata neocapitalistica, si arriva ad un ideale di bellezza e genuinità fortemente connotato di tinte sensuali. Al di là della miseria, dell'orrore e della crudeltà di un destino tragico, i corpi e i luoghi del «Terzo Mondo» pasoliniano rimangono fissati in un'immagine di immanente e mitico splendore.

Uno scritto inedito di Pasolini intitolato *I nitidi «trulli» di Alberobello* (1951), ci consegna alcune delle più suggestive descrizioni di quel Sud del mondo che iniziava proprio nel nostro Mezzogiorno. La Puglia che, insieme ad altri luoghi del Sud Italia, qualche anno dopo avrebbe fatto da sfondo alle vicende di Gesù nel *Vangelo secondo Matteo*, risplende dei suoi colori più vivi in una cornice di incontaminata e immobile bellezza.

[45] P. P. PASOLINI, *Le mura di Sana'a*. Documentario. Rosima Amstalt, 1971.

A partire dalla purezza del cielo, «un cielo inesistente, puro connettivo di luce sulle prospettive fantastiche del paese»[46], la costa pugliese viene dipinta con il tocco magistrale del poeta Pasolini in un tripudio di colori sfavillanti al sole: arancione, bianco, verde carico, celeste, malva, nero, mentre «qua e là […] trema un pesco arrossato dall'autunno, d'oro massiccio»[47]. E ancora, nell'osservazione incantata delle architetture di Massafra:

> Non c'è nulla in questo paese, come a Alberobello, o come a Monte Sant'Angelo, a Ostuni, a Otranto, a Castro…, che incrini la purezza dell'architettura, che si è stratificata casa per casa, vicolo per vicolo, intorno alle cattedrali. È una tettonica pura, al suo stato naturale: il tempo in un dato anno, o secolo, si è fermato, e la città si è serbata fuori di esso, fossile e incorrotta.[48]

[46] P. P. PASOLINI, *I nitidi «trulli» di Alberobello* (1951), in "Nuovi Argomenti", N° 32, Quinta serie, Ottobre-Dicembre 2005, p. 39.
[47] *Ivi*, p. 41.
[48] *Ivi*, p. 42.

III.3 Dentro *La Resistenza Negra*: per una poetica della Negritudine

L'Africa di Pasolini non è propriamente un luogo, ma un dispositivo concettuale e simbolico che accoglie dentro di sé molteplici aspetti e veicola altrettanti numerosi significati. Facendo parte di quel Sud del mondo così come è stato delineato nelle pagine precedenti, essa aderisce, in parte, al complesso universo "panmeridionale": il continente africano, infatti, come molte delle realtà del cosiddetto «Terzo Mondo», rappresenta uno scenario pre-moderno e marginale, estraneo ai meccanismi della storia e per questo sede di un mitico 'primitivismo'.

L'idea pasoliniana di Africa, come si può immaginare, non è univoca: dal momento in cui prende forma, essa non si cristallizza una volta per tutte, ma è soggetta a cambiamenti che risentono della temperie culturale in cui si sviluppa e della condizione esistenziale del poeta stesso.

In una prima fase, nella fattispecie nel periodo della *Religione del mio tempo* – edito nel 1961 ma che, lo ricordiamo, raccoglie scritti risalenti anche agli ultimi anni Cinquanta – , l'Africa di Pasolini si configura come luogo edenico 'alternativo' alla mostruosità del tempo presente, un presente caratterizzato da una profonda crisi ideologica, dall'industrializzazione galoppante e dalla progressiva scomparsa di un mondo contadino così come si era fissato nell'immaginario pasoliniano. In *Frammento alla morte* (1960), in un'atmosfera cupa di bilanci e

speranze deluse, si prospetta, alla fine, la luce africana come unico antidoto all'angoscia presente:

Sono sano, come vuoi tu,
la nevrosi mi ramifica accanto,
l'esaurimento mi inaridisce, ma
non mi ha: al mio fianco
ride l'ultima luce di gioventù.
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……...
……[49]

Ma è nei versi della *Guinea* – in *Poesia in forma di rosa* – che, a partire dall'esaltazione della pura ispirazione poetica, emerge con maggior nitore la bellezza dell'Africa. A quest'altezza – siamo nel 1962 e Pasolini si è già recato in Kenya – il continente non è più una semplice idea, un terreno fantastico sul quale proiettare gioie irrealizzabili: l'Africa è una realtà concreta, solida, tangibile, e Pasolini l'ha veduta

[49] P. P. PASOLINI, *Frammento alla morte*, in *Poesie incivili* (aprile 1960), in PASOLINI, *La religione del mio tempo* (1961), in PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., I, p. 1050.

con i propri occhi e toccata con mano. In questo componimento si profila, inoltre, un'idea di "Panmeridione" a partire dai continui parallelismi tra i poveri luoghi italiani e quelli africani:

La Guinea… polvere pugliese o poltiglia
padana, riconoscibile a una fantasia
così attaccata alla terra, alla famiglia,

com'è la tua, e com'è anche la mia:
li ho visti, nel Kenia, quei colori
senza mezza tinta, senza ironia […][50].

L'Africa non è soltanto un nuovo Eden dove riscoprire quell'alterità capace di opporsi all'orrore neocapitalistico: è anche il luogo in cui può nascere una nuova coscienza storica in grado di rivoluzionare il corso degli eventi. La meraviglia e il gioioso stupore per la scoperta di un mondo nuovo vanno di pari passo con la desolata consapevolezza del cambiamento epocale che sta sconvolgendo il presente. La disillusione impera: se in Africa le donne girovagano «covando millenaria gioia»[51], la corsa del neocapitalismo non conosce freni e «distrugge ciò che deve distruggere»[52]. Non si profila alcuna via d'uscita agli occhi di un poeta che lamenta una sconfitta epocale, che denuncia una solitudine abissale. Eppure, nella funerea bellezza di luoghi così lontani, il «bestiale colore

[50] P. P. PASOLINI, *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa* (1964), in PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., I, p. 1086.
[51] *Ivi*, p. 1088.
[52] *Ivi*, p. 1089.

rosa»[53] che nasce dai miscugli di luce diventa l'unica nota positiva di questa 'elegia' e va a mescolarsi ai colori 'europei' dei paesaggi campestri italiani. Nella consapevolezza dell'imminente catastrofe, la Negritudine si staglia nella sua immensa mole trionfale:

Non si sfugge, lo so. La Negritudine
è in questi prati bianchi, tra i covoni
dei mezzadri, nella solitudine

delle piazzette, nel patrimonio
dei grandi stili – della nostra storia.
La Negritudine, dico, che sarà ragione.[54]

Quando compone questi versi, Pasolini ha già scritto *La Resistenza Negra*, introduzione ai due volumi antologici di *Letteratura negra* a cura di Mario De Andrade e Leonard Sainville[55]. Questo intervento riveste un'importanza fondamentale in quanto in esso diviene evidente la forte connotazione ideologica del pensiero 'terzomondista' di Pasolini, a cominciare dall'assunzione di 'resistenza' come parola chiave per comprendere appieno le dinamiche che stanno scuotendo il mondo panafricano nella sua lotta per l'indipendenza.

A differenza della nostra Resistenza – la lotta europea ai totalitarismi negli anni Quaranta – quella "negra" è destinata ad avere esiti diversi, o

[53] *Ivi*, p. 1091.
[54] *Ivi*, p. 1092.
[55] MARIO DE ANDRADE, LEONARD SAINVILLE (a cura di), *Letteratura negra*, Roma, Editori Riuniti, 1961 (2 voll.).

per lo meno ciò è quanto auspica Pasolini[56]. «In Africa […] si lotta dappertutto. L'integrazione figurale di ognuno di questi poeti negri, è questa lotta; ma questa lotta fattuale, incombente, pratica. E quindi fatalmente informe, come sempre quando l'azione è in eccesso, o, meglio, in funzione primaria. Il carattere dominante di questa poesia è dunque la clandestinità»[57]. Essendo tale lotta viva e presente, essa non si volge al passato ma tende alla conquista futura della libertà: di qui il carattere progressista della poesia nera e la sua capacità di guardare in avanti:

> Ormai la nostra poesia non guarda più al futuro, è costretta a ripiegarsi sui suoi problemi specifici: sui rigurgiti del passato: a definirsi nella nuova situazione in cui l'azione par non debba avere più senso. Lo "sguardo al futuro", che era tipico in noi in quei famosi anni quaranta, lo ritroviamo qui, con la stessa quasi impudica freschezza, con la stessa imprecisa ma emozionante irruenza, con la stessa meravigliosa convinzione dell'autosufficienza della speranza.[58]

Dal punto di vista stilistico, la letteratura "negra" appare come il risultato di una contaminazione, dunque un ibrido, un *pastiche*: le fonti sono per lo più il surrealismo e il decadentismo di matrice euro-americana, mentre non sembra esservi traccia di simbolismo. La lingua a cui si ricorre è una lingua antecedente e già 'fissata' proprio a causa

---

[56] P. P. PASOLINI, *La Resistenza Negra*, in M. DE ANDRADE, L. SAINVILLE (a cura di), *Letteratura negra*, cit., I, p. XV.
[57] *Ibidem*.
[58] *Ivi*, p. XVI.

dell'urgenza dell'azione[59]. La poesia nera risponde prontamente a queste urgenze: la Resistenza in atto è quella «delle enormi masse dei sottoproletari di metà del mondo: la metà del mondo, che non produce, ma consuma, che non fa storia, ma la subisce, ma che intanto è alla testa della comune lotta, in quanto resistente e armata»[60]. Affiora, in queste parole, lo slancio volontaristico e progressista pasoliniano in tutta la sua evidenza: la speranza riposta nella lotta panafricana è quella di un poeta militante che riconosce adesso il fallimento delle proprie battaglie, che è anche il fallimento di un'intera generazione alla luce del drammatico presente. A questo proposito, Asor Rosa ha formulato delle interessanti considerazioni:

> A stabilire una frattura tra il vecchio e il nuovo mondo dello spirito, interviene la Resistenza, con il suo corredo ideologico, la scoperta della razionalità, il progressismo. Il passato serve però a Pasolini unicamente per il rimpianto o la deprecazione. Egli costruisce questa figura di sé, come un innocente innamorato del mondo, spinto da impulsi di speranza e salvazione, solo per rendere più bruciante e compassionevole la sua condizione presente. La Resistenza viene ricordata soprattutto perché sia chiaro che essa è stata tradita, e che l'eredità trasmessaci da quell'esperienza storica soggiace al cumulo delle ipocrisie e degli errori contemporanei.[61]

Al di là del presunto 'vittimismo' pasoliniano, sul quale si può essere o meno d'accordo, l'aspetto più pregnante di tale critica, ossia la costruzione di un passato 'mitico' da contrapporre ad un presente cupo e

---

[59] *Ivi*, pp. XVI-XVII.
[60] *Ivi*, p. XX.
[61] A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, cit., pp. 356-357.

squallido, non può essere assolutamente sottovalutato. Il mito della Resistenza serve a Pasolini per corroborare la sua visione disincantata del mondo neocapitalistico e, nel caso specifico dell'elaborazione di un pensiero 'terzomondista', la volontà di riporre le proprie disattese speranze nel risveglio dello spirito africano in lotta corrisponde perfettamente al recupero di quel mito. Alla fine del saggio emerge il «concetto Africa» il quale, senza difficoltà, può sovrapporsi a quello già delineato di "Panmeridione". Dopo aver citato i versi di poeti come Davidson Nicol e Paul Niger, che pure ne accennano, Pasolini tenta di delinearlo con Frank Marshall Davis:

> il concetto «Africa» è il concetto di una condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale. E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se si identifica l'Africa con l'intero mondo di Bandung, l'Afroasia, che, diciamocelo chiaramente, comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente. […] il concetto «Africa» comprende il mondo del sottoproletariato "consumatore" rispetto al capitalismo produttore: il mondo del sotto-governo, della sotto-cultura, della civiltà pre-industriale sfruttata dalla civiltà industriale.[62]

L'obiettivo immediato di questa lotta, dirà più avanti Pasolini, è certo l'indipendenza, ma «l'obiettivo vero è la "giustizia sociale"»[63]. Siamo qui, ancora, entro il perimetro dell'ideologia marxista. *La Resistenza Negra*, dunque, si configura come una forte presa di posizione in favore delle battaglie dei popoli del «Terzo Mondo» e non può dirsi estranea ad

[62] P. P. PASOLINI, *La Resistenza Negra*, cit., p. XXIII.
[63] *Ivi*, pp. XIV.

una più ampia riflessione allora in atto sulle problematiche riguardanti i paesi del Sud del mondo. A tal proposito, Giovanna Trento sostiene tuttavia che «il riferimento esplicito alla rivoluzione» costituisce in Pasolini «un caso piuttosto isolato e va pertanto letto nel clima delle rivendicazioni e dei processi di decolonizzazione in corso in quegli anni»[64]. In merito a queste considerazioni, non si può non pensare al risvolto di copertina di *Poesia in forma di rosa*, anonimo ma quasi certamente scritto da Pasolini stesso. La componente ideologica che percorre l'opera si rifiuta ad «ogni possibile ufficialità o stabilizzazione» – ma questo risultava già chiaro sin dalla raccolta poetica precedente – e si fa riflesso immediato della riacutizzazione di una crisi nata a partire dalle *Ceneri di Gramsci*. L'altro elemento fondamentale che sintetizza gli umori di questo periodo è «la vocazione a una "opposizione pura" come di chi, per troppo amore, non possa poi in pratica "amare nessuno e non essere mai amato da nessuno"», e quindi la consapevolezza di un irriducibile isolamento.

In questo clima, dunque, «la Rivoluzione non è più che un sentimento»: il rimpianto è più forte di qualsiasi furore ideologico, lo squassa e lo disperde nella dolorosa contemplazione del presente, il quale si configura come «l'inizio di una Nuova Preistoria (non meglio identificata)». Infine, l'orizzonte poetico e quello autobiografico si fondono necessariamente e sfociano nella – forse inevitabile – «*abiura* di

[64] G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa*, cit., p. 30.

tutto un periodo della propria vita»[65]. Come si vede, la frustrazione di questi primi anni Sessanta preannuncia in qualche modo quella che caratterizzerà gli ultimi anni di vita di Pasolini.

Nel 1968, però, compare un testo molto importante nell'ambito della riflessione 'terzomondista' di Pasolini e che sembra in parte ribaltare tale clima pessimistico: *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. Qui Pasolini articola il progetto per la realizzazione di un film composto di cinque episodi – solo apparentemente indipendenti l'uno dall'altro – da girare in Africa, nei Paesi Arabi, in America del Sud, in India e nei ghetti afroamericani degli Stati Uniti. Ciascun episodio, secondo l'idea di Pasolini, si sarebbe snodato attraverso il trattamento di tematiche specificamente relative alle aree geografiche prese in considerazione: la religione e la fame per l'India, il conflitto tra cultura occidentale e cultura arcaica per l'Africa Nera, la guerriglia per l'America del Sud, il nazionalismo per i Paesi Arabi e il fenomeno del *dropping out* per i ghetti nordamericani[66].

Pasolini parla di un'«unità logica» caratterizzante l'intero film, che è ad un tempo di tipo ideologica ed "affettiva": un sentimento «violentemente e magari anche velleitariamente rivoluzionario: così da

---

[65] P. P. PASOLINI, *Bestemmia*. *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti e Graziella Chiarcossi, Milano, Garzanti, 1993 (2 voll.), I, p. 826. Risvolto di copertina presente, come sostiene la nota dei curatori, in entrambe le edizioni del 1964 di *Poesia in forma di rosa*.

[66] P. P. PASOLINI, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, in PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001(2 voll.), II, p. 2679.

fare del film stesso un'azione rivoluzionaria (non partitica, naturalmente, e assolutamente indipendente)»[67]. Dunque, sebbene rispetto al 1964 rimanga immutata la volontà di non risultare immobilizzati all'interno di una specifica collocazione politica – ma il marxismo di fondo delle scelte pasoliniane resta pur sempre evidente – , muta adesso l'approccio con cui il poeta sviluppa un progetto di simile portata. L'affermazione decisa di una carica rivoluzionaria delinea una temperie molto diversa rispetto alla stanchezza ideologica di alcuni anni prima e pare conferire un impulso maggiormente progressista e, per certi versi, fiducioso alle teorizzazioni sul Sud del mondo.

A questo punto della nostra analisi, anche alla luce della lettura della *Resistenza Negra*, ci sembra opportuno soffermarci sul concetto di Negritudine e sulle problematiche ad esso connesse. Un importante contributo di carattere filosofico sull'africanismo proviene dalle corpose teorizzazioni di Valentin Y. Mudimbe, autore dell*'Invenzione dell'Africa*. Mudimbe, filosofo congolese di formazione (anche) europea, si interroga sul significato dell'essere africani a partire da un'analisi di tipo gnoseologico dei vari discorsi – siano essi di carattere storico, teologico o antropologico – che hanno contribuito alla costruzione del concetto di Africa.

Scrive l'antropologa Giusy Muzzopappa nella prefazione all'edizione italiana di questo testo: «La decostruzione genealogica che l'autore si

[67] *Ivi*, p. 2680.

sforza di praticare svela un pensiero africano, dell'Africa e intorno all'Africa, che non può essere concepito al di fuori di un discorso africanista, nelle sue molteplici sfaccettature: è l'africanismo a essere l'orizzonte di possibilità dei discorsi degli africani sull'Africa»[68]. La domanda preliminare che si pone Mudimbe è la seguente: «Fino a che punto si può parlare di un sapere africano, e in che senso?»[69]. È stato l'africanismo, attraverso una continua riflessione su se stesso, ad elaborare i discorsi sulla propria cultura e quindi sulla propria essenza. Dunque, sostiene Mudimbe, da questa "gnosi" prodotta dai discorsi sull'Africa, «si sono generati sia i discorsi africani sulla differenza che quelle ideologie dell'alterità nell'ambito delle quali la negritudine, la personalità nera e la filosofia africana possono essere considerate quelle che meglio di altre si sono radicate nella storia intellettuale contemporanea dell'Africa»[70].

Gli avvenimenti occorsi durante il XX secolo – nella fattispecie la decolonizzazione – hanno avuto un peso considerevole sull'elaborazione dei discorsi sull'Africa, la cui idea si è sviluppata prevalentemente a partire dai concetti di "potere" (effetto dell'espansione coloniale) e di "differenza" rispetto alla cultura europea. Nell'impossibilità, in questa sede, di approfondire dettagliatamente tematiche così complesse e che

---

[68] Prefazione di Giusy Muzzopappa a VALENTIN Y. MUDIMBE, *L'invenzione dell'Africa* (1988), trad. it. di G. Muzzopappa, Roma, Meltemi, 2007, p. 13.
[69] V. Y. MUDIMBE, Introduzione all'*Invenzione dell'Africa*, cit., p. 16.
[70] *Ivi*, p. 19.

rischierebbero di portarci su un terreno al di fuori delle nostre specifiche competenze, ci limiteremo qui a vedere in che modo Mudimbe ci parla della Negritudine.

Nata in seno ad un movimento studentesco parigino negli anni Trenta del Novecento, la Negritudine costituisce un importante snodo della letteratura e cultura africanista. Gli intellettuali padri di questo movimento – tra cui Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor – hanno generato, attraverso l'esplicitazione di una vera e propria poetica, un incessante dibattito sull'essenza e sul significato dell'essere africani che poneva l'accento, almeno all'inizio, sul concetto di "differenza".

A partire da queste teorizzazioni si sarebbe sviluppata, negli anni successivi, una vera e propria corrente letteraria nonché, conseguentemente, un filone critico che contestava radicalmente i correnti approcci antropologici basati su preconcetti rispetto alle culture africane[71]. Accanto a questo movimento, riferisce Mudimbe, ne sono sorti altri che non condividevano in pieno le premesse della Negritudine e che, in alcuni casi, non accettavano di buon grado un ripiegamento sulle proprie origini. Questi movimenti, ideologicamente impegnati nella lotta di decolonizzazione e nati nell'ambito di un pensiero di matrice socialista che ha generato il nazionalismo africano, avevano a cuore, almeno inizialmente, l'affermazione della «personalità nera»[72].

[71] *Ivi*, p. 127.
[72] *Ivi*, p. 133.

Un contributo importante alla Negritudine, però, è costituito da un celebre saggio, *Orfeo negro* di Jean-Paul Sartre (1905-1980). Il padre dell'esistenzialismo – da Mudimbe definito «filosofo africano»[73] – ha elaborato un intervento di primissimo rilievo per quanto concerne la questione africana. *Orfeo negro*, comparso nel 1948, è l'introduzione che Sartre scrisse all'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* a cura di Senghor. È questo saggio, scrive Mudimbe, a «trasformare la negritudine in un importante fatto politico e in una critica filosofica del colonialismo»[74]. *Orfeo negro* costituisce una vera e propria 'esaltazione' dell'"Essere nero" alla luce delle contemporanee lotte per l'indipendenza e della "presa di coscienza" del mondo panafricano.

La parabola dell'"Essere nero" si apre con un ribaltamento della concezione eurocentrica e pone l'Africa in una posizione privilegiata quanto a sensibilità poetica e attitudine esistenziale: «L'Essere è nero, l'Essere è di fuoco; noi siamo accidentali e lontani, e dobbiamo giustificare i nostri costumi, i nostri sistemi tecnici, il nostro pallore di gente "mal cotta" e la nostra vegetazione color verderame»[75]. In seguito Sartre precisa la natura solo apparentemente autoreferenziale della poesia "negra" in quanto essa si configurerebbe, in ultima analisi, come

[73] *Ivi*, p. 127.
[74] *Ibidem*.
[75] JEAN-PAUL SARTRE, *Orfeo negro* (1948), in SARTRE, *Che cos'è la letteratura?* (1960), Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 379.

«un canto di tutti e per tutti»[76]. Porre l'accento sulla «necessità della lotta» significa legare questa battaglia all'ideologia marxista; il sottoproletariato africano è legato a quello bianco e occidentale da sentimenti di solidarietà in quanto entrambi oppressi dal capitalismo[77]. Il nero «è costretto all'autenticità»: un'espressione che si avvicina straordinariamente alla sensibilità pasoliniana e che rievoca la natura genuina e 'mitica' del reietto.

Nel tratteggiare i caratteri principali della poesia nera, Sartre ne sottolinea la soggettività («rapporto di sé con se stesso») come componente precipua, oltre che il panteismo sessuale. Cos'è, dunque, per Sartre, la Negritudine? Si tratta, innanzitutto, di «una particolare qualità comune ai pensieri e ai comportamenti negri»[78]; ma è anche «Poesia pura», ineffabile per i bianchi poiché non possono averne esperienza. La Negritudine è, inoltre, «un particolare atteggiamento affettivo nei confronti del mondo»[79]. La poesia nera è "orfica", scrive Sartre, «perché l'instancabile discesa del negro dentro di sé» rievoca al filosofo «Orfeo che va da Plutone a chiedergli la restituzione di Euridice»[80]. In questo densissimo saggio, nel quale arricchisce le proprie considerazioni di citazioni di poeti neri, Sartre offre un incantevole ritratto dell'Africa, forse uno tra i più suggestivi:

---

[76] *Ibidem*.
[77] *Ivi*, pp. 380-381.
[78] *Ivi*, p. 383.
[79] *Ivi*, p. 397.
[80] *Ivi*, p. 385.

> L'Africa, l'ultimo cerchio, ombelico nero, polo di tutta la poesia negra, l'Africa luminosa, accesa, oleosa come la pelle di un serpente, l'Africa di fuoco e di pioggia, torrida e fronzuta, l'Africa-fantasma che vacilla come una fiamma fra l'essere e il nulla, più vera degli "éternels boulevards à flics" ma assente, disintegrante l'Europa con i suoi lunghi raggi neri, eppure invisibile, fuori portata, l'Africa, continente fantastico[81].

L'immagine, potentissima, ci restituisce un continente ad un tempo maestoso e policromo e immateriale, la cui presenza stessa oscilla costantemente. Ma, nel momento in cui compare, l'Africa di Sartre è grandiosa, talmente possente da mettere in discussione la nostra 'civile' Europa, in confronto piccola e smunta. Per rimanere sui cromatismi, Sartre ci avverte che «il nero non è un colore, è la distruzione del chiarore di accatto che scende dal cielo bianco» e dunque «il rivoluzionario negro è negazione perché vuole essere miseria pura: per costruire la sua Verità deve prima distruggere quella degli altri»[82]. Il ruolo della Negritudine nella storia consiste in una «paziente costruzione», in un «divenire» che, per edificare il proprio futuro, deve inserirsi nel corso temporale insieme al suo passato[83]. In definitiva, afferma Sartre, la Negritudine è «passaggio e compimento, mezzo e non fine ultimo»[84].

Sartre fu anche autore di un'altra importante introduzione: quella ai *Dannati della terra* di Frantz Fanon (1925-1961). Fanon, medico

---

[81] *Ivi*, p. 384.
[82] *Ivi*, p. 391.
[83] *Ivi*, p. 407.
[84] *Ivi*, p. 409.

martinicano specializzatosi in neuropsichiatria, fu senza dubbio una delle personalità più influenti tra la schiera di intellettuali orbitanti attorno ai movimenti panafricani di liberazione. Di formazione antipositivistica e marxista ed impegnato in prima persona nella lotta di liberazione dell'Algeria – dove visse a lungo e divenne amico di Abane Ramdane, uno dei *leader* del Front de Libération Nationale – egli condusse un'aspra critica nei confronti del sistema coloniale francese. Da psichiatra specializzato in socioterapia, nutrì un forte interesse per la ricerca sulle malattie mentali nei contesti coloniali.

In seguito alle esperienze dirette maturate in questo campo, espresse forti critiche nei confronti delle pratiche mediche di impostazione europea utilizzate negli ospedali coloniali. Ciò gli costò l'espulsione non solo dall'ospedale di Blida nel quale lavorava, ma anche dall'Algeria. Fanon partecipò a numerosi incontri e conferenze panafricani; dato il suo ruolo di primo piano nella lotta per l'indipendenza algerina, ebbe rapporti con altri esponenti dei movimenti indipendentisti africani. Pasolini stesso lo cita nei suoi *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*[85] – insieme a Sartre, Obi Egbuna e Carmichael – segnalandone l'impegno nella trattazione del razzismo e della violenza che ne consegue.

[85] P. P. PASOLINI, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, in PASOLINI, *Per il cinema*, cit., II, p. 2680.

L'Algeria ottenne l'indipendenza nel 1962, alcuni mesi dopo la sua morte, avvenuta a causa di una leucemia[86].

La biografia di Fanon ci pare molto interessante perché da essa emerge il duplice aspetto del suo impegno: da un lato, quello per l'affrancamento dal colonialismo europeo; dall'altro, quello per la ricerca di metodi psichiatrici meno oppressivi possibili nei confronti di pazienti costretti a scontare, oltre al dolore e all'isolamento dovuto alla malattia, anche il razzismo tipico dei territori colonizzati[87].

I dannati della terra, scritto da Fanon poco prima di morire e pubblicato nello stesso 1961, costituisce un documento importantissimo per quel che riguarda la resistenza politica del mondo panafricano nei confronti del colonialismo. L'operazione fanoniana è fondamentale perché scandaglia i meccanismi del potere sfruttatore europeo e denuncia le sue ipocrisie, svela e racconta la violenza e l'inumanità del colonialismo, ne condanna gli scempi. Ma *I dannati della terra* è anche un resoconto politico che con estremo rigore analizza e descrive le dinamiche della decolonizzazione, un processo necessario – e necessariamente violento – affinché possa realizzarsi l'unità di tutte le nazioni africane – e del «Terzo Mondo» – contro la secolare oppressione

---

[86] Cfr. profilo biografico di Frantz Fanon in FRANTZ FANON, *I dannati della terra* (1961), a cura di Liliana Ellena, trad. it. di Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 2007, pp. XXV-XXX.

[87] *Ivi*. Cfr. inoltre il capitolo V, "Guerra coloniale e malattie mentali", in F. FANON, *I dannati della terra*, cit., pp. 175-225. Qui l'autore riporta alcuni casi registrati tra il 1954 e il 1959 in Algeria, dove lavorava, nel corso della guerra di liberazione nazionale.

occidentale. Tale unità, sottolinea Sartre nell'introduzione, potrà essere ottenuta solo per via socialista e per mano della classe contadina, unico vero gruppo sociale in grado di poter compiere la rivoluzione.

Tornando all'Africa di Pasolini, ci sembra doveroso chiarire meglio concetti ricorrenti come 'preistoria' e 'nuova preistoria'. Se la prima è, come sostiene Caminati, «un momento a-storico, ma certamente non a-ideologico: è invece il mondo dell'infanzia per sempre perduto ma in cui il sogno persiste, è il mondo prima del neocapitalismo, e, soprattutto, è il momento "prima della rivoluzione"»[88], la seconda si configura invece con la catastrofe neocapitalistica che annulla brutalmente il momento mitico e sacrale di quel tempo ideale. Lo scontro di queste due dimensioni produce nell'individuo 'preistorico' uno spaventoso scompaginamento degli equilibri. Scrive Pasolini:

> Nella vita quotidiana, nell'"esistere" degli africani, c'è un certo vuoto (quindi anche psicologico) che si è evidentemente aperto in essi con la "catastrofe spirituale" dell'uomo preistorico che viene brutalmente a contatto col mondo moderno; c'è in lui una frana interiore di vecchi modi di vita, che lascia appunto uno stato di vuoto, che assomiglia a una specie di stordimento, o stupore o dormiveglia. Il loro ingresso nel mondo moderno ha qualcosa di automatico e assente. Malgrado questa lentezza dovuta ai gesti "rallentati" che si hanno in sogno, l'irruzione dell'Africa in una nuova epoca (appunto il neocapitalismo) è uno dei fenomeni storici più veloci che si siano mai avuti.[89]

---

[88] L. CAMINATI, *Orientalismo eretico*, cit., p. 47.
[89] P. P. PASOLINI, *Nell'Africa Nera resta un vuoto fra i millenni*, in "Il Giorno", 20 marzo 1970, in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., I, pp. 208-209.

L'ingresso dell'Africa nella Storia non avviene dunque senza turbamenti; Pasolini pare continuamente tentato dalla volontà di fermare, oltre che denunciare, quest'incombente stravolgimento. Eppure, come vedremo meglio nel corso dell'analisi del *Padre selvaggio*, c'è in questo atteggiamento una contraddizione di fondo: infatti, se da un lato Pasolini pare condannare senza appello la penetrazione nel «Terzo Mondo» del neocapitalismo e dei valori occidentali, dall'altro egli auspica una sorta di 'contenimento' dell'irrazionalità ancestrale tipica dei popoli 'primitivi', in vista di una conquista 'razionale' dei propri diritti. L'Africa di Pasolini – ma per estensione tutto il Sud del mondo – appare lacerata da questa sorta di ambiguità: in parte luogo d'elezione per la presenza di elementi 'resistenziali' ed, in parte, scenario dell'incompiuto e della regressione irrazionale da risolversi attraverso la necessaria integrazione nella storia.

L'opera che, insieme al *Padre selvaggio*, meglio rappresenta questa tensione, è senza dubbio *Appunti per un'Orestiade africana*. Questo film, girato nel 1969 in Tanzania e in Uganda, si presenta sotto forma di 'appunti' da utilizzare come base per la realizzazione di una pellicola ispirata al mito eschileo di Oreste ed è quindi caratterizzato da un forte sperimentalismo in quanto coniuga elementi di pura letterarietà ad immagini di carattere per così dire 'documentaristico' e alla musica (interessante, in questo senso, la partecipazione del jazzista argentino Gato Barbieri). La scelta dell'ambientazione africana non è casuale e

corrisponde certamente alla volontà di dare compiutezza al 'discorso sull'Africa' iniziato alcuni anni prima.

In piena fase di decolonizzazione, il continente africano appare lo scenario ideale in cui riattualizzare il mito dell'*Orestea* proprio per la contemporanea «scoperta della democrazia»[90]. Ciò viene spiegato chiaramente dall'autore nel momento in cui si confronta con alcuni studenti africani: «La ragione essenziale, profonda, è questa: che mi sembra di riconoscere delle analogie fra la situazione dell'*Orestiade* e quella dell'Africa di oggi, soprattutto dal punto di vista della trasformazione delle Erinni in Eumenidi. Cioè, mi sembra che la civiltà tribale africana assomigli alla civiltà arcaica greca»[91]. In cosa consiste la trasformazione delle Erinni in Eumenidi? Si tratta del passaggio dalla furia irrazionale delle «dee del terrore atavico, ancestrale»[92] presentatesi al cospetto di Oreste dopo l'uccisione della madre Clitennestra per vendicare l'omicidio del padre Agamennone, alla razionalità 'democratica' formalizzata dall'istituzione del primo tribunale umano da parte di Atena, dea della ragione.

In questo passaggio risiede il fulcro della riflessione pasoliniana sul cambiamento epocale che sta investendo il «Terzo Mondo» e che lo rende protagonista di una presa di coscienza storica. Se in un primo

---

[90] P. P. PASOLINI, *Appunti per un'Orestiade africana*, in PASOLINI, *Per il cinema*, cit., I, p. 1181.
[91] *Ibidem*.
[92] *Ivi*, p. 1178.

momento, però, Pasolini ipotizza l'eliminazione delle Furie – che comporta la scomparsa dell'irrazionalità «animale» dell'uomo e, con essa, di «una parte dell'Africa antica»[93] – , in seguito ad un ulteriore dibattito con gli studenti e nell'appendice al testo, tale posizione non risulta così perentoria. Il quadro complesso della situazione africana suggerisce piuttosto una possibilità di fusione, «cioè l'idea che l'Africa nuova, l'Africa del futuro, non può essere che una sintesi dell'Africa moderna indipendente, libera, e dell'Africa antica»[94]; e ancora, in appendice:

> tutte le persone avanzate sono d'accordo […] sul fatto che la civiltà arcaica – detta superficialmente folclore – non deve essere dimenticata, disprezzata e tradita. Ma deve essere assunta all'interno della civiltà nuova, integrando quest'ultima, e rendendola specifica, concreta, storica. Le terribili e fantastiche divinità della Preistoria africana devono subire lo stesso processo delle Erinni: diventare Eumenidi[95].

Le Furie, dunque, non possono scomparire del tutto: devono convivere necessariamente con le forze razionali del pensiero; l'«antico spirito autoctono»[96] si rifiuta di essere cancellato. Quello che dunque, all'inizio, si configurava come un passaggio quasi 'naturale' dal primitivo al razionale, presenta adesso una sua problematicità. La positività di fondo

---

[93] *Ivi*, p. 1183.
[94] Ivi, p. 1194.
[95] P. P. PASOLINI, *Nota per l'ambientazione dell'*Orestiade *in Africa*, in PASOLINI, *Per il cinema*, cit., I, p.1200.
[96] P. P. PASOLINI, *Appunti per un'Orestiade africana*, cit., p. 1195.

del processo ipotizzato da Pasolini si scontra necessariamente con le reali contingenze in cui esso si compie: la democrazia di cui egli parla è una democrazia puramente formale: «Quando Oreste arriva ad Atene e Atena istituisce il primo tribunale umano […] si compie un enorme passo avanti nella storia umana. Però, è puramente formale. Poi questa forma va riempita di una democrazia reale»[97].

Non è semplice arrivare ad un'univoca conclusione. Lo stesso Pasolini definisce la sua opera "sospesa", lasciando allo svolgersi paziente del tempo la risposta ultima e riponendo nell'«ansia di futuro» il futuro stesso di un popolo. In un intervento del 1970 Pasolini assume la 'primordialità' africana come paradigma di uno *status* di gaiezza e benessere tipico delle società pre-industriali messo in pericolo dalla presenza occidentale:

> Il "buon selvaggio" esiste; esiste oggettivamente; esiste una felicità selvaggia; e un vero e proprio stato di felicità selvaggia. I Denka che fanno una vita comunitaria, non conoscono il denaro (usano il baratto), non conoscono i vestiti (vanno nudi, con un filino di perle al collo), non conoscono un Dio unico (sono animisti): sono una popolazione felice. L'ho visto io, con i miei occhi. Ora i monoteisti li hanno distrutti, incapaci di sopportare forse quello stato di felicità "inintegrabile"[98].

"Inintegrabile", appunto: questa arcaicità selvaggia non può essere eliminata, ma deve coesistere con altre forme del pensiero e del

[97] *Ivi*, p. 1183.
[98] P. P. PASOLINI, *Che fare con il «buon selvaggio»?*, postumo, 1970, in "L'illustrazione italiana", CIX, 3, febbraio-marzo 1982, ora in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 219.

comportamento. Ecco che riaffiora, nuovamente, la contraddizione di fondo dell'intera questione: come elaborare una sintesi tra queste tensioni contrapposte? Come superare la complessità di questa coesistenza? Probabilmente non è possibile: la lacerazione che percorre e anima il pensiero 'terzomondista' pasoliniano non può essere sanata; quest'ultimo si nutre di un'illusione che cozza drammaticamente con l'impossibilità di accettare pienamente un mondo che risulta "inintegrabile", confermando ancora una volta l'insuperabilità del terribile conflitto tra natura e storia, tra caos e ragione.

CAPITOLO IV

Il padre selvaggio

IV. 1 Analisi della sceneggiatura

La stesura del testo del *Padre selvaggio* è datata 1962. Si tratta, di fatto, della prima idea per un film da girare in Africa. Il progetto fu abbandonato per il contemporaneo impegno di Pasolini nella realizzazione della *Ricotta*, in un delicato momento dell'esperienza artistica del poeta-regista, per i quali progetti le banche non sembravano disposte a rischiare, memori dei recenti processi che lo avevano coinvolto[1].

Per inquadrare meglio questo progetto sospeso, è opportuno contestualizzare la sua stesura all'interno della temperie che lo ha prodotto. Come abbiamo avuto modo di evidenziare, l'inizio degli anni Sessanta è, per Pasolini, un periodo di crisi ideologica che si tramuta inevitabilmente in crisi espressiva: l'affievolirsi delle speranze nel marxismo e la violenta penetrazione del neocapitalismo in Italia con la conseguente e graduale distruzione delle varie realtà particolari, lo spingono a ricercare altrove nuovi motivi di ispirazione. L'abiura del «ridicolo decennio» – gli anni Cinquanta – urlata in *Poema per un verso*

[1] L. CAMINATI, *Orientalismo eretico*, cit., p. 118.

di Shakespeare, in *Poesia in forma di rosa* (1964) è probabilmente il punto di arrivo di tale percorso. Come riferisce Franco Fortini,

> Pasolini a poco a poco avverte la impossibilità di mantenere un dialogo che si svolge ormai su temi invecchiati. Prepara e inizia […] quella dilatazione, anche geografica, dei propri interessi che egli formulerà spesso come allontanamento da una patria che non vuole comprendere più e che si tradurrà nella spirale di angoscia, di chiaroveggenza e di autodistruzione dei suoi ultimi anni[2].

Il padre selvaggio si inserisce nel quadro di un'agognata scoperta dell'altro che è anche riscoperta di se stesso e della funzione della poesia. Nella parabola dell'insegnante bianco, idealista e democratico, che si reca in Africa opponendosi ai più beceri modi di trasmissione della conoscenza operata dai vecchi colonialisti, è facile individuare il fervore ideologico del non ancora totalmente privo di speranze Pasolini. Qui, infatti, l'adesione alla vita e la speranza nel futuro sono ancora vive e possibili. Ma tale conquista deve necessariamente passare attraverso la nevrosi, senza la quale la guarigione non è pensabile.

L'arrivo del professore al liceo di Kado, in Congo, è all'insegna delle grandi aspettative: l'eccitazione per l'avvio della nuova esperienza si colora di trepidazione e idealistico furore. Gli spazi poveri, mortificanti e al tempo stesso suggestivi che lo accolgono sono quelli delle capanne, dei mogani, dei grandi spiazzi, del «prato funebremente rosa davanti alle

---

[2] F. FORTINI, *Pasolini e le ultime illusioni* (1977), in FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 149.

baracche della scuola»[3]. I primi incontri con gli studenti, però, si rivelano deludenti: mentre l'insegnante, quasi infantilmente, si apre con estrema naturalezza affinché si stabilisca tra loro un rapporto quanto più amichevole, i ragazzi appaiono diffidenti e ostili. L'insegnante racconta loro del suo arrivo, delle ragioni che lo hanno spinto a recarsi in Africa, della sua vocazione idealistica e persino delle sue posizioni politiche. Nessuno di loro sembra abituato a quel modo di fare: «I ragazzi non sembrano scossi da quella sincerità, da quella confessione. Lo guardano assenti, difesi: e dolci, certo, troppo dolci»[4].

Compare qui una prima spia dell'irriducibile amore di Pasolini per gli "spossessati del mondo", per un popolo puro e reietto. L'indomani, il professore tenta di interrogare alcuni ragazzi sulla lezione di letteratura latina tenuta il giorno precedente: nessuno, a parte «un fosco ragazzo negro, dagli occhi tormentati… Fermo, al suo banco, fiore nero infilato nel bianco accecante della sua camiciola»[5], riesce a rispondere. Ma l'interrogazione di Davidson 'Ngibuini, questo il suo nome, non soddisfa l'insegnante per il suo carattere retorico e mnemonico. A questo punto scoppia viva l'indignazione del professore: «Voi siete liberi, *siete liberi*!» è un grido di disapprovazione nei confronti degli insegnanti precedenti, di quel neo-colonialismo «attaccato ai più stupidi e pericolosi

[3] P. P. PASOLINI, *Il padre selvaggio*, in PASOLINI, *Per il cinema*, cit., I, p. 267.
[4] *Ivi*, p. 268.
[5] *Ivi*, p. 269.

conformismi delle borghesie europee»[6]. Lo stupore atterrito degli studenti è quasi una logica conseguenza; il giorno seguente Davidson non si presenta in classe, convinto che l'ira dell'insegnante fosse diretta verso di lui. Resosi conto dell'assenza del ragazzo, il professore si precipita a cercarlo. La scuola di Kado è una specie di *college*: insieme alle aule, vi sono anche dei dormitori. Qui, durante la ricerca, il professore si imbatte nella visione di alcune fotografie in capo al letto: «il padre, la madre, coi loro terribili sorrisi quasi di bestie, in un angolo dell'Africa, contro qualche baracca…»[7]. Quando trova Davidson, seduto da solo in uno spiazzo nei pressi di una boscaglia, dopo molti tentativi, riesce a sciogliere la sua rigidità in riso.

Le lezioni proseguono normalmente, sebbene l'insegnante sia tormentato da dubbi. Ai ragazzi, ancora, sfugge il metodo del loro nuovo docente, evidentemente molto diverso da quello a cui erano abituati: le loro conoscenze sono retoriche e legate esclusivamente a quanto hanno sino a quel momento imparato a scuola. Nessuno di loro ha mai letto dei libri al di fuori dei manuali scolastici. Alcune settimane dopo, il docente fa pervenire dall'Europa diversi pacchi contenenti libri: si tratta di testi sull'Africa, di poeti e narratori "negri" ed europei, di grandi romanzieri dell'Ottocento, di opere di politica e di sociologia. Il primo a leggere alcuni dei nuovi libri è Davidson: la curiosità che avverte nei confronti

[6] *Ibidem*.
[7] *Ivi*, p. 270.

del mondo europeo, così lontano ed estraneo, lo porta a porre molte domande al suo insegnante sull'aspetto delle città d'Europa. Quest'ultimo sembra inizialmente spaesato: «Un tale abisso di inesperienza, di incapacità di concepire un mondo della cui cultura l'insegnante è mediatore – di concepirlo nei suoi dati più semplici, fisici, concreti, pratici – dà un senso di terrore all'insegnante»[8].

Il primo tema assegnato ai ragazzi è piuttosto personale: chiede loro di descrivere il proprio villaggio. Tale richiesta li impegnerebbe in maniera diretta, certamente: per questo motivo gli studenti sono di nuovo scandalizzati dall'approccio dell'insegnante. Il risultato, anche questa volta, indigna il docente. I ragazzi non sono stati in grado di svolgere un tema coerente e sincero, mentre Davidson addirittura non lo ha svolto. La conseguente scenata del professore, molto simile alla precedente, provoca un nuovo trauma in Davidson, ma è un trauma che lo conduce alla consapevolezza di volersi esprimere, che lo spinge al tentativo di «dar vita a sentimenti che non sa di avere»[9].

Il ragazzo scrive così il suo tema, che leggerà in classe il giorno seguente; l'esito è per il professore – colmo di gratitudine – quasi commovente: «Con allegria contadina, con gentile rozzezza, con animo di poeta – Davidson ha scritto la sua gente, sua madre, i suoi fratelli, i

[8] *Ivi*, p. 274.
[9] *Ivi*, p. 276.

riti, le superstizioni, le danze… le cacce alle belve… al leone…»[10]. Questo felice episodio fa sorgere nell'insegnante una nuova speranza, una fiducia nel futuro che è propriamente «l'esaltazione rosa dell'Africa»[11].

I rapporti tra l'insegnante e Davidson e Idris – un altro studente – divengono più intimi nel momento in cui si recano insieme in una birreria nel quartiere "negro". In un'atmosfera festosa e priva di imbarazzi, essi condividono persino opinioni sulle donne. Il professore, stuzzicato dalla cinguettante curiosità delle giovani cameriere africane, si apparta con due di loro. L'alcool sembra aver «deplorevolmente» sciolto ogni compostezza: usciti dalla birreria, Davidson fa al suo professore «una domanda un po' assurda che altrimenti non avrebbe mai fatto»: gli chiede, cioè, che cosa sia la poesia.

Il discorso che segue è un inseguirsi di esclamazioni prive di un reale approfondimento, considerate le circostanze in cui si svolge. Ma l'insegnante dice ad un certo punto qualcosa di molto importante: «Sei un africano, sei immerso nella poesia!»[12], esclamazione alla quale Davidson replica dicendo che la poesia appartiene esclusivamente ai bianchi. Ma quando l'insegnante gli chiede di cantare una canzone del suo villaggio e Davidson lo accontenta accompagnando il canto con una

[10] *Ivi*, p. 277.
[11] *Ivi*, p. 278.
[12] *Ivi*, p. 280.

lunga danza, ecco che il professore può dimostrargli come la poesia non sia prerogativa dei soli bianchi.

Un mese dopo questo episodio, a Kado si festeggia il terzo anniversario della liberazione dello Stato, con una massiccia partecipazione popolare. In questa occasione, gli studenti hanno l'opportunità di conoscere, tramite il loro insegnante, alcuni soldati occidentali di stanza nella città: «I soldati dell'ONU sono tutti giovanissimi, hanno quasi la stessa età degli studenti negri: i dolci nomi europei dei ragazzi dell'ONU, e quelli monchi e selvaggi dei ragazzi del liceo, si incrociano nelle presentazioni»[13]. Uno di questi soldati, veniamo a sapere dal testo, proviene dalla stessa città dell'insegnante – con molta probabilità, viste le indicazioni forniteci, una città del Nord Italia.

I soldati e gli studenti fanno amicizia, si scambiano avidamente informazioni sulle rispettive vite e abitudini. Davidson lega con il «delicato Bill, fianchi da ballerino»[14], studente di musica ed estimatore di Bach: i due parlano di poesia, giacché questa è la nuova ossessione del ragazzo africano. Ed è proprio insieme che i due ascoltano Bach, nel tinello di un centro missionario: «Un sublime motivo che, con la sua dolce potenza, pare cancellare tutto lì intorno, la realtà dell'Africa. Risucchiarla indietro nei secoli, là dove l'Europa è cristiana,

[13] *Ivi*, p. 282.
[14] *Ibidem*.

supremamente civile»[15]. Sulla scia di questa visione di certo non priva di sfumature paternalistiche, nel seguito della sceneggiatura emerge e si afferma con decisione la figura dell'insegnante bianco come unico detentore, in quell'ambiente, degli strumenti conoscitivi e culturali. La politica e le forme di organizzazione che ne sono figlie vengono totalmente ignorate dagli studenti. All'insegnante viene perciò l'idea di fondare un'associazione scolastica autonoma nell'ambito della quale gli studenti possano essere liberi di discutere ed organizzarsi. Nel clima di pacifica ed interessata accoglienza di tali propositi, il professore continua ad accrescere le proprie speranze. Leggiamo nella sequenza 26:

> È la prima tornata ideologica dell'Associazione. Temi: la bomba atomica. Bandung. L'analfabetismo. Dibattito fra i ragazzi, ingenuo, bambinesco, pieno di idee ancora sbagliate, distorte dall'insegnamento antecedente, ecc. Ma già con qualche intuizione realistica, democratica (per esempio sulla partecipazione della donna al rinnovamento culturale e sociale, ecc.). Essi, istintivamente, nel calore della discussione, adottano la loro lingua. Il professore, in disparte, legge il giornale, lasciandoli liberi di discutere, di impegnarsi – pieno di speranze.[16]

L'atmosfera di pacifica condivisione viene bruscamente turbata da un avvenimento piuttosto grave: il *leader* del partito di opposizione viene arrestato. Gli studenti più impegnati – tra cui Davidson e Idris – ne discutono animatamente nelle loro riunioni, mentre la maggior parte degli scolari non si presenta alle assemblee dell'Associazione. Questo

[15] *Ivi*, p. 184.
[16] *Ivi*, p. 286.

fatto getta un'ombra infausta sul futuro dei ragazzi, fino ad allora definito "roseo" dall'insegnante. La libertà recentemente conquistata è minacciata dall'incertezza e dai tumulti politici che stanno per sconvolgere Kado e il giovane stato indipendente.

Al termine dell'anno scolastico, in un bilancio dell'esperienza maturata in classe, il professore confessa dolorosamente la propria frustrazione. La sua appassionata esposizione non ha trovato un riscontro soddisfacente: i ragazzi, sostiene, non hanno saputo approfittare della loro libertà. Ma durante questo sfogo, all'esterno, accade qualcosa di terribile: grida, spari e una generale convulsione denunciano un'imminente catastrofe. Ed in effetti, nel panico collettivo, è possibile vedere cosa sta succedendo: alcuni soldati neri si dileguano, inseguiti da altri soldati, nella boscaglia, mentre alcuni di essi rimangono uccisi tra improvvisi silenzi e frastuono di jeep.

Nel terrore misto a incredulità degli studenti, spiccano lo sgomento muto di Davidson e l'espressione dei suoi «foschi» occhi, così insistentemente evocati dall'autore. Nella rappresentazione cinematografica, la sequenza 28 avrebbe dovuto descrivere, attraverso la voce interiore del professore e le immagini, «la "reale" condizione africana (ben diversa dalle sue speranze idealistiche e idilliache)» e «l'orrenda epopea del Congo»[17]. Si tratta di una situazione di decadimento totale, di rivalità e scontri, violenza e stermini, soldati

[17] *Ivi*, p. 288.

drogati, caos generale nelle città e nella foresta: tutto precipita in una spirale di orrore e morte.

Giunge comunque l'ultimo giorno di scuola, giorno di saluti e di speranza in un futuro migliore. Ancora una volta l'insegnante coglie l'occasione per ricordare ai suoi studenti il valore delle loro conquiste: «È giunto il momento di dirci addio in un periodo difficile della vostra nazione. Ma in qualsiasi momento, per quanto umiliante, triste o tragico che sia, ricordatevi che siete uomini liberi»[18].

Davidson torna al suo villaggio accompagnato dalla jeep dei giovani soldati dell'ONU. L'addio del professore commosso è carico di *pathos*:

> Addio Davidson, adesso sei solo. Torni solo nell'Africa che ti appartiene… come una madre morente… Figlio del suo mistero che non è che il terrore della preistoria, va' verso il tuo mistero, con un povero bagaglio di conoscenze… Solo, a misurare la sproporzione che ha la vastità dei continenti e l'infinità dei millenni… in quel rosa di morte, solo, ora, solo…[19]

Intanto, la situazione politica della nazione precipita: la voce interiore dell'insegnante evoca nuove stragi, torture, tumulti e umiliazioni: ovunque regna il caos assoluto. Davidson arriva nel suo villaggio natale attraversando la foresta; qui viene come folgorato dalla presenza di questa, è come se la vedesse per la prima volta. Si tratta della rivelazione improvvisa e stupefacente dell'«ansia preumana che vi regna, con la sua

[18] *Ivi*, p. 289.
[19] *Ivi*, p. 290.

pace di morte»[20]. La presa di coscienza è possibile grazie al tema svolto a scuola: attraverso l'espressione poetica Davidson è riuscito a individuare con maggiore consapevolezza le proprie origini ed il significato dell'essere al mondo, in un percorso che ha come fulcro appunto la funzione liberatrice della poesia.

L'arrivo del ragazzo al villaggio è segnato dallo scontro con il padre capotribù, il quale è alleato con gli altri capi africani che appoggiano le grandi società minerarie neo-capitaliste e, di conseguenza, si appresta a lottare contro la tribù che parteggia con il governo centrale. Nonostante ciò, Davidson non può fare a meno di trovarsi coinvolto nei riti che preparano a questa guerra. Egli è completamente trascinato, vinto.

Lo scontro ha inizio: le violenze perpetrate dalla tribù del padre del ragazzo sono atroci e le truppe dell'ONU sono costrette ad intervenire. I reparti coinvolti sono anche quelli dei giovani conosciuti tempo addietro: Bill, Gianni e Piero. Pasolini sottolinea qui il contrasto fra la «prosaicità non priva di volgarità» dei ragazzi europei e la «spiritualità dei soldati selvaggi»[21]: la potenza oscura dei loro riti si svela nei ritmi ossessivi, nelle danze spasmodiche e primordiali. Sebbene non vi partecipi direttamente, Davidson è comunque coinvolto. Nel frattempo, le jeep dei soldati dell'ONU si inoltrano nella foresta e qui si accampano: nonostante la pace mostruosa della desolazione e della morte, i ragazzi

[20] *Ivi*, p. 292.
[21] *Ivi*, p. 293.

bianchi non rinunciano alla leggerezza del riso e dello scherzo.

Ma nell'ultimo rito della guerra, Davidson è infine costretto ad imitare gli altri uomini della tribù: con essi si droga e nei suoi occhi, prima buoni, «trema ora un'immemore ubriachezza, una luce terribile»[22]. È il rito propiziatore per la strage che stanno per compiere nell'accampamento dei soldati: proprio mentre il giovane Gianni, prima di cedere al sonno, ripercorre con la mente i luoghi della sua vita in Europa – con la musica di Bach ad accompagnare quelle fantasie – fuori si scatena l'inferno: un vortice di violenza investe tutto, lacera la quiete e lascia morenti i soldati, tra cui anche Gianni. I loro cadaveri vengono mutilati, smembrati, utilizzati per un arcaico rito di cannibalismo dalla tribù di Davidson, un rito che fa parte di quell'esaltazione preistorica, millenaria.

Il nuovo anno scolastico inizia, per il professore, con un senso di scoraggiamento che lo pervade. Giudica inutili le tante battaglie ideali condotte nella sua classe, così come il suo dovere di insegnante. L'incontro con gli studenti è reso rigido dagli imbarazzi, dall'incapacità di rompere un silenzio forse colmo di attese. Ma Idris, in un moto di spontaneo affetto, va ad abbracciare l'insegnante che lo riabbraccia a sua volta, e così, ad uno ad uno, anche i suoi compagni. Davidson, ostaggio di un'oscura immobilità, rimane al suo banco, in disparte, completamente assente. Lo stato di afasia che si è impossessato di lui

[22] *Ivi*, p. 295.

perdura: mentre i compagni sembrano colti da un'irrefrenabile curiosità che li spinge a sommergere di domande il loro docente, Davidson continua a sottrarsi all'interazione con gli altri, immerso nella densità dei suoi pensieri. Le domande dei ragazzi riguardano l'impegno politico, il significato della rivoluzione, alcuni poeti e narratori europei, il sottoproletariato, il neocolonialismo.

Emerge gradualmente la loro ansia di partecipare, di comprendere, di essere parte integrante della storia. Davidson, tuttavia, è rapito dalla visione della foresta, immagine che rimane fissa e immutata dinanzi ai suoi occhi. Tale stato di ipnosi non può certo sfuggire all'insegnante, che lo osserva e lo scruta. Decide quindi di coinvolgerlo direttamente, interrogandolo sulla lezione svolta. All'ennesimo rifiuto del ragazzo, il professore lo obbliga ad eseguire un resoconto delle ultime lezioni, compito che risulta svolto in modo puerile ed insoddisfacente.

La reazione esasperata del professore, che tenta in ogni modo di capire che cosa gli sia successo, determina un altro scontro fra i due. Davidson, come in preda a terribili visioni, urla ferocemente, si getta a terra, spasima. Prevedibilmente, la preoccupazione dell'insegnante cresce: chiede aiuto ai compagni affinché possa finalmente comprendere quale trasformazione sia avvenuta in lui. Le risposte dei ragazzi sono molto vaghe: ma 'Ngomu, fra molte incertezze, svela al professore i tumulti che hanno investito la tribù della famiglia di Davidson, le cose terribili che sono avvenute in quei remoti luoghi immersi nella foresta.

Per approfondire, il professore decide di recarsi alla missione e procurarsi dei giornali locali. Dopo aver letto con i suoi occhi delle mostruose vicende accadute a Kindu, si reca da Davidson. Prevale, nell'atteggiamento del docente, la volontà di mettere il ragazzo di fronte alla nuda verità, di condurlo all'accettazione totale di quanto compiuto e di 'salvarsi' attraverso la ragione. Il discorso dell'insegnante, pregno di «comprensione storica», di paternalistico senso di protezione, fa perno sull'imprescindibilità della conoscenza della storia per capire ciò che sta al di fuori di essa; «Poi, la preistoria avrà le sue rivincite, ci umilierà con la sua terribile, trionfante incomprensibilità… Ma che fare?»[23].

La ferocia di Davidson esplode improvvisamente: con impeto disumano, rifiutando la realtà dei fatti, si getta sul professore brandendo un lungo coltello e lo ferisce. Corre poi verso la radura e da lì si dirige verso la città, «come una bestia urlante»[24]. L'immagine davanti ai suoi occhi è sempre la stessa: la foresta assolata, che lo assedia e lo tormenta. Nello stato di *trance* in cui si trova, la voce interiore gli suggerisce le parole che compongono una poesia. La foresta, prima terribile visione, ora si anima ed è percorsa da un tremito vitale che è promessa di rinascita.

Alcuni giorni dopo, vediamo Davidson nuovamente a scuola intento nello svolgimento di un compito in classe. Quando termina, consegna il

[23] *Ivi*, pp. 308-309.
[24] *Ivi*, p. 309.

foglio e si dilegua velocemente, come in preda ad incertezza e paura. Il professore, spinto da un'irrefrenabile curiosità, legge il contenuto del tema: si tratta di una poesia. La reazione di felicità e meraviglia lo spinge a uscire fuori a cercare l'alunno, mentre la voce interiore gioisce: «È bellissima, bellissima, gli dirò, che è così bella, che è una poesia, e povero Davidson, povero poeta, e cosa gli è costato diventarlo!...»[25].

La sequenza 69 vede nuovamente Davidson intento a scrivere, ispirato dalla voce interiore che seguita a suggerirgli le parole: l'indicazione di Pasolini di inserire, in queste ultime fasi, la musica di Bach, corrisponde ad una scelta ben precisa di fusione con l'essenza più alta della poeticità. Ma la poesia di Davidson «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». Il testo si chiude con la silenziosa riconciliazione di Davidson con il professore: la tensione e la confusione si sciolgono finalmente nel «fosco, innocente sorriso»[26] del ragazzo.

La sceneggiatura del *Padre selvaggio* è corredata di un'appendice intitolata *È bello uccidere il leone*, datata anch'essa al 1962 e divisa in quattro brevi capitoli. Qui Pasolini approfondisce alcuni nodi cruciali dell'impianto dell'opera, illustrando in maniera particolareggiata anche il

[25] *Ivi*, p. 312.
[26] *Ivi*, p. 313.

parallelo progetto cinematografico e le idee da tradurre concretamente nella trasposizione filmica del testo. In primo luogo, l'autore chiarisce i rapporti tra l'insegnante e Davidson: tra di essi si instaurerebbe una vera e propria lotta, il cui fulcro è «il problema della libertà, della democrazia, dei rapporti tra bianchi e negri»[27]. L'obiettivo dell'insegnante è quello di fornire ai suoi studenti gli strumenti culturali per una critica seria e cosciente della propria realtà, fatta di miseria, riti e superstizioni. Ciò, tuttavia, non è così agevole: «È difficile staccarsi criticamente dal proprio mondo vitale. È questa vitalità istintiva che è la sede, poi, a un livello superiore, della pigrizia intellettuale, e del conformismo»[28].

Qui viene svelato il contenuto del primo tema di Davidson, fortemente apprezzato dal professore. Il ragazzo ha descritto magistralmente e con dovizia di particolari una «tipica situazione tribale», ossia il dovere, da parte di un giovane, di uccidere un leone per dar prova della propria maturità. Nonostante la soddisfazione del docente per l'entusiasmo con cui il ragazzo ha svolto il compito, egli segnala la crudeltà di questa abitudine e spiega agli studenti la sua critica nei confronti di un'usanza tanto arcaica. Davidson, con candore, risponde «Però è bello uccidere il leone!...»[29], un'esclamazione che riporta a quell'impossibilità di distaccarsi consapevolmente dal proprio mondo. Mentre nel secondo

---

[27] P. P. PASOLINI, *È bello uccidere il leone*, appendice al *Padre selvaggio*, in PASOLINI, *Per il cinema*, cit., I, p. 317.
[28] *Ivi*, p. 318.
[29] *Ibidem*.

capitoletto, *Tinte forti da tavolozza cubista*, troviamo invece indicazioni di carattere sommario sulla trama del film da farsi e sui modi della rappresentazione – il titolo allude proprio alla vivacità dei colori della città, specialmente dei quartieri ove si mescolano etnie e culture diverse – , nel terzo, *La negra luce*, vengono messi in evidenza il coinvolgimento di Davidson negli oscuri meccanismi della vita tribale e l'opposizione tra la "civiltà" di giovani uomini europei dei soldati dell'ONU e la primordialità istintiva dei "negri".

L'ultimo capitolo della breve appendice ha l'eloquente titolo *Il sogno di una cosa*. Il legame con l'omonimo romanzo pasoliniano – pubblicato peraltro nello stesso 1962 – è di natura ideologica: il fosco presente in cui si realizza la presa di coscienza della crisi ha la possibilità di volgersi in vittoriosa conquista nel futuro: un futuro di lotta e speranza, di ricerca di senso da dare alla vita e all'impegno attraverso l'arte poetica e la volontà di esporsi: «Esprimersi significa guarire. Non importa se l'espressione è confusa, e se la speranza in fondo all'espressione è solo il "sogno di una cosa", come dice Marx»[30]. Questo passaggio esibisce in maniera evidente un forte legame con il tessuto ideologico della poetica della Negritudine, rivelando l'adesione spontanea di Pasolini alle istanze dei poeti del «Terzo Mondo».

[30] *Ivi*, p. 325.

IV.2 Il «rosa orrendo dell'Africa» tra caos e ragione

Prima di approfondire nel dettaglio alcuni elementi determinanti del testo del *Padre selvaggio*, occorre fornire una dimensione storico-politica nella quale contestualizzare quest'opera. Proveremo dunque a capire, preliminarmente, quale fosse l'assetto dell'Africa postcoloniale e quali complesse problematiche la caratterizzassero, non solo al principio degli anni Sessanta – periodo in cui si suppone ambientata la vicenda – , ma anche prima che la fase di decolonizzazione prendesse avvio. Onde evitare infruttuose divagazioni, ci limiteremo ad osservare l'Africa del XX secolo – ma solo fino agli anni Sessanta e Settanta – come periodo culminante di un lungo processo di cambiamenti sociali, politici ed economici che hanno contribuito a plasmare – spesso stravolgendone gli equilibri – il continente africano così come si presentava negli anni in cui Pasolini elaborò il suo pensiero 'terzomondista' nonché l'idea del *Padre selvaggio*.

Come ci informa Winfried Speitkamp, la «corsa all'Africa» delle potenze europee iniziata nel 1880-1885 non aiuta ad elaborare una periodizzazione definita e priva di contraddizioni in quanto i cambiamenti occorsi già dalla fine nel XXVIII secolo rendono il quadro ancora più complesso e confuso[31]. Agli albori del Novecento, la presenza europea in Africa – attraverso l'instaurazione, nel corso degli anni, di

[31] WINFRIED SPEITKAMP, *Breve storia dell'Africa*, trad. it. di Stefano Suigo, Torino, Einaudi, 2010, p. 82.

protettorati e colonie, nonché l'attuazione di missioni cristiane – è già consolidata. Gran Bretagna, Francia, Impero tedesco, Portogallo, Spagna e – in misura molto minore – Italia sono le maggiori potenze coloniali.

Già nel corso degli anni Venti e Trenta si assiste all'istituzione di svariate associazioni negli stati coloniali per chiedere il riconoscimento di diritti nonché il miglioramento delle particolari situazioni giuridiche. Il dominio coloniale, come si può ben immaginare, aveva stravolto l'assetto non solo amministrativo, ma anche territoriale e sociale degli stati africani. I confini stabiliti dalle potenze europee contribuirono a disgregare geograficamente e culturalmente molti territori. Le politiche coloniali attuate dagli europei sembravano orientate allo sfruttamento a lungo termine delle risorse e alla creazione di una stabilità quanto più duratura possibile.

L'attività speculativa delle madrepatrie era indirizzata all'acquisizione di vasti territori, inclusi taluni che non promettevano il benché minimo margine di guadagno poiché scarsamente produttivi. Al contrario, i notevoli profitti ebbero conseguenze disastrose sugli equilibri ecologici e sociali delle regioni colonizzate, con un brutale corredo di persecuzioni, omicidi e saccheggi ai danni delle popolazioni locali[32]. Le politiche economiche dei colonizzatori ebbero modo di creare le condizioni per un lungo e aspro periodo di tensioni e di guerre.

[32] *Ivi*, p. 189.

Rispetto ad una simile situazione, a partire dalla fine del XIX secolo nacquero e si diffusero movimenti sociali e politici per la lotta contro l'abuso e lo sfruttamento dei popoli colonizzati. Il panafricanismo stesso, movimento intellettuale sorto in America settentrionale e centrale presso le minoranze afroamericane discendenti dagli schiavi neri, «si concepiva come movimento di emancipazione transcontinentale di tutti i neri e intendeva trovare la propria realizzazione in Africa. Mancando tuttavia la base territoriale […] puntò sugli africani in quanto popolo: presso alcuni rappresentanti di spicco trovarono terreno fertile anche approcci basati sulla teoria della razza, tipici dell'epoca»[33]. Molti degli intellettuali che presero parte attiva al movimento panafricano facevano parte delle *élites* culturali dei propri paesi di provenienza e si erano formati in Europa; alcune delle associazioni giovanili che nacquero in Africa o nel mondo afroamericano si rifacevano ai nazionalismi contemporanei e rifiutavano *in toto* la collaborazione dei bianchi, come il «Black Zionism» del giamaicano Marcus Garvey; altre, invece, si ispiravano a ideali di dinamismo e progresso che conducessero ad una vera e propria rigenerazione – su tutti i fronti – del continente africano. Anche le teorizzazioni nate in seno alla Negritudine, innegabilmente, ebbero una notevole influenza sulle lotte di liberazione dal colonialismo[34].

---

[33] *Ivi*, p. 235.
[34] *Ivi*, p. 234 e segg.

I fermenti e le proteste nati nel primo dopoguerra nel nome di una definitiva emancipazione e riappropriazione della propria identità, portarono alla lenta maturazione di un clima ostile alla presenza coloniale in Africa. Nel corso della Seconda Guerra Mondiale si profilava già il tramonto del colonialismo europeo. Le numerose rivolte occorse in paesi come il Kenya, l'Uganda, la Nigeria, il Camerun aprirono la strada al processo di decolonizzazione. Uno dei primi stati africani ad affrancarsi dalla dominazione straniera fu la Libia nel 1951; seguirono il Marocco, la Tunisia e il Sudan (1956), Costa d'Oro, poi Ghana (1957), Guinea (1958), fino ad arrivare al 1960, l'anno più intenso da questo punto di vista, durante il quale diciassette paesi africani – inclusi Senegal, Congo, Mali, Costa d'Avorio e Niger – ottennero l'indipendenza. Negli anni successivi, dal 1961 al 1975 circa, anche altri stati tra cui l'Uganda, il Kenya e il Tanganica si emanciparono dal dominio straniero. La decolonizzazione, dunque, si compì in maniera lenta e comportò, prevedibilmente, un elevato costo in termini di vite umane.

I nuovi stati nazionali, però, si avviarono ben presto a diventare dei regimi autocratici, se non delle vere e proprie dittature basate sul culto della personalità del capo di stato. Il forte accento posto sulla simbologia – slogan, monumenti, feste nazionali, anniversari – era orientato alla ricostruzione di un'identità nazionale frantumata dalla colonizzazione. Tra gli anni Sessanta e Settanta, il carattere fortemente ideologico di

simili organizzazioni statali portò, però, all'instaurazione di dittature di diverso tipo – educative autoritarie, filantropiche, sistemi autoritario-patriarcali e tirannici[35] – che poterono contare sull'appoggio dei blocchi politici in campo durante la guerra fredda. I governi autoritari delle giovani nazioni africane, tuttavia, erano tutt'altro che solidi e inattaccabili: frequenti erano le minacce di colpi di stato militari e deposizioni.

Un ultimo punto sul quale crediamo sia utile soffermarci – perché attinente al testo pasoliniano da noi studiato – è l'istruzione nel periodo postcoloniale. Se da un lato si è assistito ad una rapida e crescente scolarizzazione fino a pochi decenni prima impensabile, dall'altro il sistema educativo rivelava molte contraddizioni. Nonostante i grandi investimenti per migliorare questo settore, molte rimanevano le inadeguatezze – pensiamo, ad esempio, all'insufficienza degli edifici, ai bassi stipendi degli insegnanti e alla carenza dei materiali scolastici. Come riferisce Speitkamp, «fino agli anni settanta inoltrati era stato necessario ricorrere ai materiali usati sotto il dominio coloniale», creando così un paradosso. I primi libri di storia autoctoni, invece, erano indirizzati al rafforzamento di un'«identità nazionale e anticolonialista»[36] come auspicato dai capi di stato, la quale politica influenzò notevolmente non solo la storiografia ma anche l'impostazione dei metodi educativi

[35] *Ivi*, p. 293.
[36] *Ivi*, p. 315.

delle masse. Nemmeno le università erano esenti da tale impostazione: sia dal punto di vista amministrativo che didattico esse subirono una sistematica «africanizzazione»[37].

Tornando al *Padre selvaggio*, vedremo adesso di discutere alcune questioni chiave presenti nel testo partendo proprio dallo "sguardo africano" di Pasolini. Quello che a prima vista può apparire l'atteggiamento paternalistico di un colto borghese europeo, nonché ambiguo nella parallela critica dell'irrazionalità primitiva e nel contempo dell'ipocrita conformismo borghese, è in realtà un tentativo di riflettere sul complesso rapporto tra queste due dimensioni. Nel *Padre selvaggio* si mostra in tutta la sua evidenza la necessità di affrontare l'oscura fase neo-capitalistica per la realizzazione del 'progresso' razionale e civilizzatore. «Io so tutto, quelle poche semplici cose che tu non vuoi sapere. Ma solo la ragione può salvarti, e la ragione si rifiuta ai sentimentalismi, ai misteri, ai dolori… È sana, lei, la ragione»[38], dice il professore a Davidson; ma affinché la ragione possa operare una guarigione, sono necessari l'accettazione del dolore e il passaggio attraverso la nevrosi. In questo senso, la parabola del professore e di Davidson si configura come la rappresentazione metaforica della tensione tra due forze contrapposte che si scontrano per la nascita del 'nuovo', grazie al quale sarà possibile comprendere il senso della storia.

---

[37] *Ivi*, p. 317.
[38] P. P. PASOLINI, *Il padre selvaggio*, cit., p. 309.

Ed è proprio l'Africa il teatro di questo scontro ideale: il continente che nelle rappresentazioni precedenti risultava immobile e privo di una coscienza storica, è adesso protagonista della storia in tutta la sua imponenza e vivacità. Sostiene Giovanna Tomasello:

> Il processo storico globale che investe il mondo contemporaneo traendo il proprio impulso dalle nazioni avanzate dell'Occidente e coinvolgendo ogni popolo e ogni continente (e dunque operando la trasformazione dell'Africa), è ancora visto nei suoi termini generali, come il faticoso passaggio da un'età «primitiva» all'età della «ragione» e di una nuova, più equilibrata e più efficace, forma di organizzazione sociale. […] Ma il problema di fondo che caratterizza questo processo non è la distruzione del primitivo. È piuttosto la persistenza, in un nuovo contesto, dell'antico passato.[39]

L'ambiguità rappresentata dall'amore-condanna verso il 'primitivismo' si chiarisce tenendo presente la prospettiva marxista entro la quale Pasolini inquadra tale processo. Se la sua Africa è l'alternativa alla distruzione operata dal neocapitalismo e ad un mondo, quello occidentale, che si avvia ad un appiattimento culturale senza precedenti, è anche vero che quell'irrazionalismo, quell'istintività primordiale in altre occasioni esaltata come sede dell'autenticità, viene adesso relegata in uno spazio oscuro di feroce, cieca illogicità fuori dalla storia. Questa contraddizione, dunque, potrebbe essere risolta e chiarita solo ponendosi sulla scia del pensiero 'terzomondista' pasoliniano, in cui l'Africa

[39] GIOVANNA TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 232.

incarna la speranza nel progresso solo se riesce a rinunciare alla propria irrazionalità a-storica pur conservandola. Potremmo convenire con Tomasello quando afferma che

> Ciò che interessa Pasolini, ciò che per lui costituisce il momento centrale dell'intero processo di civilizzazione razionale, è appunto la tensione che si determina tra l'esigenza di conservare il legame con il passato, sublimandolo in nuove forme, e la tentazione di rimuoverlo: è l'inquietante presenza di antiche forme del sentire *accanto* ai nuovi modi di vivere e agire.[40]

In un simile contesto, l'insegnante simboleggia propriamente la razionalità 'civilizzatrice' dell'Europa, il depositario della cultura e del sapere senza il quale la conquista della libertà democratica non sembra possibile: «Lì il professore è tutto. Non ci sono biblioteche, strumenti culturali, associazioni, teatri, cinema. Non c'è vita famigliare. (Le famiglie di quasi tutti vivono all'interno, nella "brousse"). Essi si sono resi conto che l'unica voce della cultura e in certo modo della vita è quella del loro insegnante bianco»[41]. I toni paternalistici di passaggi come questo potrebbero risultare vagamente sconcertanti, ma nella prospettiva pasoliniana il percorso verso la democrazia, come abbiamo visto, non può compiersi senza il distacco dal disordine ancestrale, estraneo alla conoscenza. L'insegnante pare dunque investito di un'importantissima missione: al ritorno dalle vacanze, quando Davidson

[40] *Ivi*, p. 233.
[41] P. P. PASOLINI, *Il padre selvaggio*, cit., p. 285.

si mostra vittima della muta nevrosi, «il professore lo osserva […] e sa che deve intervenire: sa che in quel momento il suo unico dovere è intervenire sul male di Davidson, guarirlo, restituirlo alla realtà dall'oscurità del suo incubo»[42].

Davidson rapito dalla visione della foresta ricorda in qualche modo Odetta in *Teorema*: mentre quest'ultima, alla partenza dell'ospite-dio precipita in un vero e proprio stato catatonico che la immobilizza completamente, rendendola un mero corpo in stato vegetativo, Davidson è sì capace di condurre un'esistenza normale – mangia, dorme, frequenta le lezioni – ma «davanti a lui è la foresta assolata. Muta, immobile, irrevocabile»[43], come a voler indicare un misterioso rapimento che lacera il suo animo nel profondo. Un mistero troppo grande, indecifrabile: ciò che per Odetta non può essere compreso ed accolto nella propria vita è il senso del sacro; per Davidson, invece, è il senso della storia. Quando Davidson torna al villaggio natale al termine dell'anno scolastico, ri-scopre la foresta, la *vede* per la prima volta: «È una scoperta che egli fa […] e si incanta a guardare, davanti a sé… 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»[44].

---

[42] *Ivi*, p. 304.
[43] *Ivi*, p. 305.
[44] *Ivi*, p. 292.

La foresta diventa così emblema del caos della preistoria e del male occulto che tormenta il ragazzo; e, ancora, simbolo di un continente bloccato in uno stato di indeterminatezza: «anima spezzata tra storia e preistoria»[45]. La visione della foresta diviene «dolcissima»[46] solo nel momento in cui la voce interiore di Davidson inizia a suggerire le prime parole di una poesia: l'insidia si dissolve soltanto attraverso la presa di coscienza e il coraggio di esprimersi. La poesia, infatti, è paragonata ad un vento che muove le foglie «funebremente eleganti dei mogani, dei manghi»[47] e che riesce a risvegliare pian piano la vita tutt'intorno: prima gli uccelli, poi le donne con i propri bambini, i loro «occhi ilari».

Tutto si vivifica, riprende vigore: il sole della foresta è sì «triste», ma anche «fastoso»[48]. Tale accenno di rinascita, certamente, non cancella l'incertezza e il dolore, ma rende possibile dei sentimenti di speranza. Il «terrore della preistoria»[49] muta in coscienza storica: il processo di razionalizzazione è avviato.

Nel corso della sceneggiatura ci si imbatte più volte nella menzione di Johann Sebastian Bach. Il compositore tedesco viene 'portato' in Africa, come si ricorderà, da Bill, uno dei giovani soldati dell'ONU. Proprio insieme a lui Davidson ascolterà le sinfonie bachiane; e, ancora, esse risuoneranno poco prima del feroce attacco della tribù africana

[45] *Ivi*, p. 306.
[46] *Ivi*, p. 310.
[47] *Ivi*, p. 311.
[48] *Ibidem*.
[49] *Ivi*, p. 290.

all'accampamento dei soldati, come presagio di una terribile catastrofe. Infine, un'indicazione di Pasolini nella sequenza 67 («*Esploderà qui, dolcissima, la musica di Bach*»), coincide esattamente con la lettura, da parte del professore, del tema poetico di Davidson guarito dalla nevrosi.

Pasolini era molto legato a Bach: vi si era accostato, per la prima volta, negli anni Quaranta, a Casarsa. Lì, nel 1943, conobbe e frequentò Pina Kalč, violinista slovena, che spesso suonava per lui[50]. La musica di Bach compare per la prima volta nel cinema di Pasolini in *Accattone*, film d'esordio, per poi tornare nel *Vangelo secondo Matteo*, ove l'utilizzo della *Matthäus Passion* parve la scelta più logica. Tale scelta stilistica coincide in parte con un intento ideologico.

Nel dibattito del 1964 pubblicato in *Per il cinema* con il titolo *Una visione del mondo «epico-religiosa»*, Pasolini conversa con alcuni studenti di regia e chiarisce le sue posizioni al riguardo. Due di questi studenti giudicano, argomentando riccamente, l'uso della musica di Bach nei film di Pasolini una scelta ovvia e già largamente sfruttata, se non controproducente per i suoi effetti di «contemplazione estetica dentro ad altra contemplazione estetica»[51].

---

[50] Per approfondire in maniera esaustiva il rapporto tra Pasolini e la musica rimandiamo all'interessante e puntuale studio di ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999. Alcune pagine di questo testo sono dedicate anche al rapporto tra Pasolini e Pina Kalč.

[51] P. P. PASOLINI, *Una visione del mondo «epico-religiosa»*, in PASOLINI, *Per il cinema*, cit., II, p. 2861. Queste parole non sono di Pasolini, ma dello studente Giulio Cesare Castello.

Pasolini spiega tale scelta premettendo di essere sì un amante della musica, ma non un intenditore: «Il mio uso di Bach in *Accattone* è stato leggermente mistificatorio cioè basato su una generica conoscenza di Bach: ho preso Bach non per il suo significato storico specifico, ma l'ho preso come la Musica con la emme maiuscola in quanto per me, ignorante di musica, Bach è veramente la musica in senso assoluto, capace di dare quel senso di religiosità e di epicità che dicevo in principio»[52].

Già all'inizio del dibattito, però, emerge il contrasto tra la miseria del mondo proletario e il sublime lirismo della musica classica. Pasolini lega tale scelta 'esteriore' con un fatto stilistico interno al film stesso, a sua volta espressione di quella visione «epico-religiosa» che ha così enunciato: «La miseria è sempre, per sua intima caratteristica, epica, e gli elementi che giocano nella psicologia di un miserabile, di un povero, di un sottoproletario, sono sempre in un certo qual modo puri perché privi di coscienza e quindi essenziali»[53]. Roberto Calabretto sostiene che «Pasolini è letteralmente affascinato dal linguaggio musicale bachiano» e che la sua riflessione giovanile sul compositore tedesco è «dichiaratamente poetica, istintiva verrebbe da dire»[54]. Lo spontaneo entusiasmo per Bach conduce Pasolini ad adottare scelte musicali probabilmente non troppo ricercate, ma ugualmente efficaci. Il poeta

[52] *Ivi*, p. 2862.
[53] *Ivi*, p. 2846.
[54] R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 151.

sembra sì «incurante nel rispettare simmetrie cronologiche e contestualizzazioni precise», ma l'uso di Bach assume, ai suoi occhi, «tinte fortemente romantiche»[55].

Ora, questa impostazione può ritenersi coerente con la *mens* pasoliniana che abbiamo imparato a conoscere; possiamo però pensare che, nel *Padre selvaggio*, egli se ne serva solo in parte secondo questa visione. Se verifichiamo i luoghi in cui Bach compare, non è difficile notare come in tutti i casi si presti ad un legame con il suo mondo di appartenenza, ossia con la «supremamente civile» Europa ed il mondo, per così dire, razionale. La prima apparizione, infatti, si ha nel tinello della missione in cui Gianni e Davidson ne ascoltano insieme un «sublime motivo»[56]: è dall'incontro con i soldati che nasce questa circostanza; la seconda è quella che dovrebbe accompagnare la rievocazione dei luoghi europei da parte di Gianni poco prima di essere ucciso, in un dormiveglia che ha già il sapore della catastrofe. Un terzo momento è costituito dalla già ricordata sequenza 67, in cui la musica di Bach coincide con la 'guarigione' di Davidson: la conquista della coscienza storica è accompagnata dall'assolutezza di quella «Musica con la emme maiuscola» di cui parlava Pasolini.

Un altro elemento ricco di suggestione del *Padre selvaggio* potrebbe essere la galleria cromatica proposta da Pasolini. Da grande estimatore di

---

[55] *Ibidem*.
[56] P. P. PASOLINI, *Il padre selvaggio*, cit., p. 283.

storia dell'arte quale era – ricordiamo il progetto incompiuto di laurearsi con il maestro Roberto Longhi, suo docente di storia dell'arte a Bologna – , possiamo credere a ragione che, come per altri film, anche qui Pasolini avrebbe messo in scena il suo estro pittorico. I film allora all'attivo di Pasolini, *Accattone* e *Mamma Roma*, forniscono dei nitidi esempi di ispirazione alla pittura rinascimentale – basti pensare all'immagine del corpo senza vita di Ettore, che suggerisce una straordinaria sovrapposizione, non solo figurativa, con il *Cristo Morto* del Mantegna.

Con qualche incertezza sulla volontà dell'autore di girare il film in bianco e nero o a colori, possiamo però soffermarci su alcuni luoghi del testo che mostrano con evidenza l'insistenza su alcune formule e tinte predilette. La predominanza assoluta è del colore rosa, che assume su di sé toni e significati diversi. Al principio del testo, esso è legato all'avverbio «funebremente» per indicare il prato davanti alla scuola in cui giocano i ragazzi. Subito dopo, invece, appare senza altre qualificazioni, ma legato a sentimenti positivi di ottimismo e piacevole attesa:

2 AULA SCUOLA KADO

Interno. Giorno.

Voce interna che parla: felicità inesprimibile di essere lì, con intorno il «rosa dell'Africa». L'insegnante guarda la scolaresca nera, invaso da

> quella esaltante voce interna: il suo idealismo, il suo «stato di poeticità»…[57]

Più avanti, il «rosa dell'Africa» torna arricchito di «linee antidiluviane, di manghi, di mogani, oltre allo spiazzo delle capanne, affogate nel sole»[58]: il continente africano è tutto lì, fuori dalla finestra, nella sua immemore grandezza, inondato di luce, in un richiamo di a-storicità assoluta. Ancora, nella sequenza 18, troviamo il rosa nuovamente in un'accezione positiva: il professore, animato da un'ottimistica speranza nel futuro dopo aver letto il primo bel tema di Davidson, può sostenere che «l'avvenire è roseo» e il senso di felicità che lo pervade è «l'esaltazione rosa dell'Africa». Anche i contorni di tale sequenza sono vivaci e chiassosi, con un muretto il cui biancore acceca e dal quale bordo pende «un festone di una cocente tinta viola», in un miscuglio brillante di colori da «tavolozza cubista»[59]. Più avanti, un «festone di buganvilles» – in un altro luogo del testo definite anche «gloriose, cadaveriche»[60] – pare «un fuoco d'un rosso così furente da sbavare in un macabro viola»[61], mentre qualche pagina dopo una passeggiata nei giardini di Kado può permettere a Pasolini di citare i

[57] *Ivi*, p. 267.
[58] *Ivi*, p. 275.
[59] *Ivi*, p. 278.
[60] *Ivi*, p. 306.
[61] *Ivi*, p. 281.

«viola e i rossi dei tempi di Stanley»[62]. Nei passaggi più tragici e concitati del testo, quando si registrano i violenti tumulti di Kado, il rosa muta rapidamente da «eterno» a «orrendo», nel suo «sole senza significato, puro immemore fuoco»[63], ad avvolgere il cadavere di un soldato africano, e infine a suggellare quel ritorno al funereo silenzio di morte dei tempi remotissimi. Alla fine dell'anno scolastico, lo spiazzo del *college* si fa di nuovo «atrocemente rosa», mentre Davidson torna alla sua foresta fatta di «verdi celestiali, verdi avvelenati, intricati in strati capricciosi, in un fasto splendido e sterile»[64], quasi a ribadire l'inospitalità di luoghi così splendidi e terribili insieme. La vegetazione africana, sia negli ambienti impervi della foresta che nei luoghi meno deserti, è connotata il più delle volte da sfumature mortuarie: «funebre» e «funereo» sono gli aggettivi più utilizzati. Anche la luce, molto spesso, si rende complice di questa lugubre atmosfera, come nella sequenza 44: «Il sole sta tramontando, un colore di sangue invade l'immemore paese delle belve»[65], laddove il mesto presagio si mescola alla dimensione preistorica e inumana. Dopo l'orrenda strage, la desolazione appare con la più atroce evidenza:

---

[62] *Ivi*, p. 283. Pensiamo, molto presumibilmente, a William Stanley Haseltine, pittore statunitense (1835-1900).
[63] *Ivi*, pp. 287-288.
[64] *Ivi*, p. 291.
[65] *Ivi*, p. 295.

48 CITTADINA (CAMPO ONU)

Esterno. Giorno.

> Ora è giorno. La luce investe – col fuoco assente della sua violenza vana – il cadavere di Gianni e, intorno, dissacrati, tolti dal buio magico della notte, per essere offerti a una sacralità ancora più tremenda – quella del sole – la foresta, la cittadina, con i suoi spiazzi, le sue palazzine misere e bianche come ospizi, e il polverone rosso: nel silenzio dei millenni.[66]

Vediamo adesso di riflettere sulla funzionalità del rito e sul cannibalismo. Nel *Padre selvaggio*, come abbiamo visto, i rituali tribali e l'antropofagia sono più che semplici accenni. L'Africa 'primitiva', folle nella sua «esaltazione fanatica», ci viene restituita in tutta la sua prorompente vitalità. Se è vero che i rituali sono conseguenza di una "spiritualità selvaggia", possiamo risalire alla connessione del rito con l'agricoltura e con una volontà di fusione totale con la natura. Il rito è espressione di una visione cosmologica del mondo ed è in diretta contrapposizione con il mondo tecnologico e razionale. La *Medea* pasoliniana, in questo senso, costituisce un chiaro esempio di legame con la terra e con la ritualità 'selvaggia', di cui il sacrificio umano è una componente significativa.

Ad un livello più generale, abbiamo osservato come la visione sacrale di Pasolini sia strettamente legata al mondo contadino e ai suoi riti di rigenerazione; tale concezione fu largamente influenzata dalla lettura

[66] *Ivi*, p. 298.

dell'opera di Mircea Eliade (1907-1986), antropologo e storico delle religioni romeno.

Nel *Padre selvaggio*, l'immersione nel mondo primordiale del rito avviene nel momento in cui Davidson torna nel suo villaggio natale. Sin dal primo incontro con la famiglia e la tribù, veniamo a sapere di una «interminabile danza notturna, che ossessiona, imbestialisce, ecc.»[67]: è il preludio allo scontro fra tribù nemiche. Più avanti, nella preparazione dell'agguato ai soldati dell'ONU, leggiamo: «Essi compiono un loro assurdo rito – una danza per la vittoria, o una propiziazione agli dèi per le nuove battaglie: e, nell'ossessione di quell'atto religioso, nell'esaltazione pazza dell'anima arcaica, dominano le forze oscure e potenti dello spirito»[68].

Dopo la strage, i cadaveri che prima "meditavano" nel silenzio polveroso, ora appaiono mutilati di alcune parti del corpo. Subito dopo, ritroviamo i componenti della tribù di Davidson intorno ai fuochi accesi, a compiere i loro assurdi, misteriosi, preistorici riti. L'atteggiamento dell'autore pare ancora quello del borghese 'giudicante', idealista e democratico – proprio come il professore. Ma volendo capire meglio i significati connessi al rito e al sacrificio umano, potremmo accostarci a Georges Bataille. Il sacrificio è offerta ed espressione di una violenza recondita ed incontrollabile. Secondo lo studioso francese, esso si

[67] *Ivi*, p. 292.
[68] *Ivi*, p. 294.

configura come sospensione del divieto dell'omicidio ma, a differenza dell'atto di guerra, slegato dal mondo religioso, il sacrificio è l'atto religioso per eccellenza[69].

Il fulcro dell'immolazione è la ricerca della continuità dell'essere, la quale si realizza soltanto con la morte e in particolare con una morte violenta. La morte spettacolarizzata può rivelare la sacralità ed annullare la frammentarietà che noi, esseri mortali, per natura rappresentiamo. Eliade spiega questi rituali, connessi senz'altro alla fertilità della terra, attraverso il loro legame con l'agricoltura. L'uomo che compie orge e sacrifici non richiede altro che buoni raccolti, protezione, buona salute. Tutto viene ricondotto alla Madre Terra: essa si configura come un sistema che regola l'esistenza nei continui flussi e mutamenti che si compiono ciclicamente. L'aspirazione del 'primitivo' è profondamente religiosa e il contatto con la terra appare di primaria importanza poiché da essa tutto dipende e ogni cosa ha origine e fine[70].

Il cannibalismo è un *topos* che ricorre più volte nel cinema di Pier Paolo Pasolini. Sembra essere proprio *Il padre selvaggio* ad accoglierlo per primo, sebbene si tratti soltanto di un progetto cinematografico mai realizzato. Qualche anno dopo, avremmo trovato questo rituale, in forme e con significati diversi, in *Uccellacci e uccellini* (1966) e in *Porcile* (1969).

---

[69] GEORGES BATAILLE, *L'erotismo* (1957), trad. it. di Adriana Dell'Orto, Milano, ES, 1991, p. 79.
[70] M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 354 e segg.

Al principio del *Mito del cannibale*, William E. Arens delinea un quadro globale sullo stato degli studi antropologici riguardanti il cannibalismo e sul tipo di pregiudizi, documentazioni ed osservazioni che hanno contribuito ad arricchirli. Pur non potendo, in questa sede, approfondire dettagliatamente tali questioni, tenteremo di fare il punto della situazione rispetto al testo pasoliniano di cui ci stiamo occupando. Iniziamo con qualche precisazione terminologica: come riferisce Arens, il termine «antropofago» veniva usato, già verso la fine del Quattrocento, per indicare i selvaggi ai margini della società occidentale che si cibavano di carne umana. Con la scoperta delle Americhe, si fece largo il termine «cannibale», derivante dalla pronuncia erronea degli spagnoli di Caribi (chiamati Canibi), il nome di una popolazione amerinda che allora occupava vasti territori del Centro e del Sudamerica. Tuttavia, Cristoforo Colombo – il quale, tornato in Europa, diffuse la notizia secondo cui il Nuovo Mondo fosse popolato da antropofaghi – non possedeva prove dirette del fenomeno[71].

In questo saggio, Arens parte innanzitutto dal presupposto secondo cui il cannibalismo non possa ritenersi una pratica universalmente accettata. Ciò, egli spiega, non coincide con la negazione di tale pratica, ma solo con la riserva rispetto all'«effettiva realtà dell'atto in quanto costume universale, giacché in tutti i casi che se ne danno esso sembra piuttosto

[71] WILLIAM E. ARENS, *Il mito del cannibale. Antropologia e antropofagia* (1979), trad. it. di Stella Accatino, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 46.

considerato una pratica riprovevole»[72]. Aggiunge, inoltre, che datare con esattezza l'origine del concetto di cannibalismo non sia possibile, sebbene sia stato Erodoto, nel V secolo a. C., il primo a darne notizia nei suoi scritti.

Scorrendo la storia dell'antropologia, Arens individua e descrive le diverse correnti, le quali hanno mostrato, naturalmente, approcci differenti rispetto alla questione. Tra di essi vi sono però dei punti di convergenza, tra cui la comune convinzione che il cannibalismo sia una pratica lontana nello spazio e nel tempo – di qui la concentrazione quasi esclusiva sui primitivi. Un problema serio posto da Arens riguarda la documentazione esistente su questa pratica. Egli sostiene che, a parte il cannibalismo di sopravvivenza, non vi siano prove etnografiche attendibili di un fenomeno che tuttavia è osservabile[73]. Arens lamenta la sostanziale confusione degli studi antropologici riguardanti l'antropofagia riconducendola alla consuetudine di descrivere il cannibalismo come un fenomeno passato e quindi non direttamente osservabile dall'antropologo, che pure è prodigo di particolari.

Nel *mare magnum* degli studi antropologici, troviamo delle classificazioni tipologiche – che Arens liquida con leggera ironia – come quelle in base allo status della persona mangiata (endocannibalismo, esocannibalismo, autocannibalismo) o alle motivazioni dell'atto

[72]*Ivi*, p. 15
[73] *Ivi*, p. 27.

(cannibalismo gastronomico, cannibalismo rituale o magico, cannibalismo di sopravvivenza). Secondo questo schema, quello del *Padre selvaggio* si configurerebbe come un esocannibalismo – poiché l'oggetto sarebbero degli stranieri, nella fattispecie i soldati dell'ONU – rituale o magico – poiché «fondato sul tentativo di assorbire l'essenza spirituale del defunto»[74].

In questa prospettiva, la partecipazione di Davidson ai rituali magici della tribù e la conseguente guarigione dalla nevrosi, accompagnata dalla presa di coscienza del proprio ruolo concreto e critico nella storia, potrebbe leggersi come il compimento di quella richiesta nell'orrore della pratica sanguinaria: l'Africa 'primitiva e selvaggia' cessa di essere preumana e precosciente, e, dopo aver assimilato l'essenza democratica e civile dei soldati occidentali, si appresta a partecipare al progresso dell'umanità. Una lettura simile, ancora una volta, potrebbe facilmente essere accusata di arrogante eurocentrismo. Tuttavia essa ci pare contenere tutti gli elementi per farci pensare che una simile interpretazione non solo sia possibile e coerente con la visione pasoliniana del progresso 'razionale' del mondo panmeridionale, ma in qualche modo anticipatrice di successivi riscontri nell'opera di Pasolini.

Se leggiamo le parole dello stesso in una delle interviste di Jon Halliday riguardante il film *Uccellacci e uccellini* (1966), troviamo delle interessanti rispondenze: «Totò e Ninetto rappresentano la massa di

[74] *Ivi*, p. 24.

italiani […] ingenui […], che stanno solo acquisendo un primissimo iota di coscienza; è quello che accade quando i due incontrano il marxismo, sotto le sembianze del corvo». E ancora: «I due compiono un atto di cannibalismo, quello che i cattolici chiamano comunione: ingoiano il corpo di Togliatti (ossia dei marxisti) e lo assimilano; dopo averlo assimilato proseguono per la loro strada, così che se uno non sa dove la strada porta, è ovvio che hanno assimilato il marxismo», al che Halliday replica che in ciò vi è un'ambiguità, ossia la compresenza della distruzione e del consumo. Pasolini risponde: «Sì, esattamente quello che vuol significare. Prima di essere mangiato il corvo dice: "I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante". Devono essere mangiati e superati, ma se il loro insegnamento ha un valore ci resterà dentro»[75].

Per quel che riguarda il cannibalismo contemporaneo ed, in particolare, il cannibalismo africano, Arens ci informa del fatto che, anche in questo caso, non esistono prove certe ed inconfutabili. Il materiale, dal punto di vista scientifico, non è pienamente affidabile e soddisfacente. Sebbene alcuni studi, come ad esempio quelli condotti sui Mende della Sierra Leone e sugli Asmat e i Kulai della Nuova Guinea, presuppongano l'esistenza di tale pratica, «la verità è che la nozione di cannibalismo africano, non è appunto nient'altro che una nozione»[76]. O meglio, «l'assenza di solide e inconfutabili prove per gli esempi

[75] P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, cit., pp. 97-98.
[76] W. E. ARENS, *Il mito del cannibale*, cit., p. 93.

contemporanei è spiegata come conseguenza della recente cessazione della pratica tradizionale».

In generale, come per i Caribi e gli Aztechi alcuni secoli fa, così anche per gli africani oggi esiste un pregiudizio per cui l'inferiorità razziale poteva e può costituire una prova sufficiente di tale aberrante pratica[77]. Nell'ambito di quello che gli antropologi hanno chiamato "movimento di antistregoneria" – esistito in Africa così come in Europa per perseguitare coloro che fossero sospettati di eresia, e che quindi sembravano minacciare una supposta moralità nonché l'ordine sociale – Arens individua una sconvolgente somiglianza tra l'Africa coloniale e l'Europa medievale. Lo studioso riferisce che l'accusa di cannibalismo era spesso avanzata nei confronti di «streghe, indemoniati, eretici, e qualche volta ebrei», dunque in entrambi i casi «sono usati i medesimi simboli di omicidio e cannibalismo nel tentativo di definire il limite estremo della depravazione umana»[78]. Il mito dell'antropofagia si nutre di alcune inossidabili convinzioni ideologiche. Il sospetto di cannibalismo, in maniera molto evidente, avvicina l'uomo alle bestie; il consumo di carne umana è perciò il segno più immediato della «natura ferina di un individuo o di un gruppo»[79]. Ma qual è l'atteggiamento di Pasolini rispetto al cannibalismo nel *Padre selvaggio*? Nel suo accostamento alla tematica – e qui è quasi inevitabile una sovrapposizione dell'autore con

[77] *Ivi*, p. 111.
[78] *Ivi*, p. 92.
[79] *Ivi*, p. 129.

il professore europeo – è facile notare come la pratica venga inclusa in quella dimensione selvaggia, primitiva e pre-cosciente che ancora caratterizza alcuni luoghi dell'Africa postcoloniale.

Abbiamo già visto come dei riti tribali si parli in termini di esaltazione e frenesia. Il fanatismo che spinge a compiere tali rituali è legato alla ricerca di un contatto con le oscure forze del passato e all'acquisizione di nuove energie ai fini di combattere e vincere una lotta per legittimare la propria presenza. Dunque, sebbene Pasolini sia certamente cosciente del valore altamente simbolico di rituali come il sacrificio umano e il cannibalismo, non esita a declassarli a pratiche barbare, incivili, rozze, appartenenti ad un passato che deve essere superato attraverso l'uso della ragione. In questo senso, possiamo convenire con Caminati quando afferma che «l'Oriente di Pasolini […] è combattuto da subito e mai completamente accettato»[80]: il Sud del mondo, nel complesso, si configurerebbe ambiguamente come sede del senso della storia ma, al tempo stesso, la sua componente più 'arcaica' non può essere da Pasolini condivisa e accolta senza turbamenti.

Una lettura globale dello 'sguardo africano' del poeta ci pone di fronte ad un intricato universo, i cui nodi principali sono costituiti da tensioni difficilmente risolvibili. Come abbiamo potuto osservare, il «Terzo Mondo» protagonista di molte opere di Pasolini accoglie al suo interno molte contraddizioni: da luogo d'elezione per un ritorno all'autentico –

[80] L. CAMINATI, *Orientalismo eretico*, cit., p. 23.

contrapposto alla schizofrenia della civiltà dei consumi – a mondo irrazionale e 'primitivo' denso di criticità; in molti casi, invece, proprio in questo macrocosmo è possibile rintracciare il seme della rivoluzione nell'ambito di un'auspicata corsa verso il progresso 'razionale' e la democrazia. In questo senso, Pasolini appoggia con entusiasmo le lotte di liberazione nazionale del periodo postcoloniale e ne esalta la potenza e la vitalità – si vedano la valutazione positiva e appassionata delle istanze della *Négritude* e della produzione dei poeti neri.

Ancora, il Sud del mondo è l'*altrove* che si colloca, al contempo, fuori e dentro di noi, permettendo una riscoperta, attraverso la sua esplorazione, di elementi e valori assenti nella quotidianità del mondo contemporaneo.

Al di là dei differenti approcci via via esaminati, un dato ineliminabile resta la forte tensione tra due universi contrapposti: quello d'appartenenza di Pasolini, intellettuale borghese, e l'altro, remoto ed estraneo, di chi si colloca al di fuori della Storia.

Perché, dunque, il rosa dell'Africa sarebbe «orrendo»? La forte connotazione negativa porta con sé tracce di sgomento e confusione: l'Africa è terrificante perché portatrice di irrimediabile diversità, ma è proprio questa misteriosa e paurosa dimensione che può affacciarsi al mondo della Ragione con maggior vigore. La conquista della democrazia – e della poesia, ricordando il giovane Davidson guarito dalla nevrosi – permette di coltivare la fiducia in uno sfolgorante futuro: la Negritudine,

sopita da secoli, può riappropriarsi dei propri spazi e della propria identità. Le sineciosi pasoliniane evidenziano perciò la natura conflittuale del rapporto del poeta col mondo e dunque con se stesso; le tensioni esistenzialistiche – e di conseguenza espressive – maturano nel segno di un mai pacifico confronto con l'alterità e ci consegnano un quadro suggestivo, seppur inquieto, del Sud del mondo.

L'Africa può ancora rappresentare quell'«alternativa» tanto agognata nelle liriche dei primi anni Sessanta, quando Pasolini la osservava dall'esterno? In parte, forse. La volontà panica di fondersi con la natura e di trascendere i propri limiti devono sempre misurarsi con la Storia e con la Ragione.

Riferimenti bibliografici

Opere di Pier Paolo Pasolini

I nitidi «trulli» di Alberobello (1951), in *Nuovi Argomenti*, N° 32, Quinta serie, Ottobre - Dicembre 2005.

La Resistenza negra, in M. De Andrade, L. Sainville, *Letteratura Negra*, Roma, Editori Riuniti, 1961 (2 voll.).

L'odore dell'India, Milano, Longanesi, 1962.

Teorema (1968), Milano, Garzanti, 1999.

Scritti corsari (1975), Milano, Garzanti, 1979.

Lettere luterane (1976), Torino, Einaudi, 2003.

Il caos, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1979.

Bestemmia, a cura di Walter Siti e Graziella Chiarcossi, Milano, Garzanti, 1993 (2 voll.).

Romanzi e racconti, *1946-1961*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 1998, I (2 voll.).

Saggi sulla politica e sulla società, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

Per il cinema, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001 (2 voll.).

Tutte le poesie, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003 (2 voll.).

Dichiarazioni e interviste

Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday (1969), trad. it. di Cesare Salmaggi, Parma, Guanda, 1992.

Filmografia di Pier Paolo Pasolini

Accattone. Con Franco Citti e Franca Pasut. Federiz, 1961.

*Mamma Roma.*Con Anna Magnani e Ettore Garofolo. Arco Film, 1962.

La ricotta. Episodio di *Ro.Go.Pa.G*, dir. Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti. Con Orson Welles e Mario Cipriani. Arco Film, Cineriz, Lyne Film, 1963.

Il Vangelo secondo Matteo. Con Enrique Irazoqui e Margherita Caruso. Arco Film, Lux Compagnie Cinématographique de France, 1964.

Uccellacci e uccellini. Con Totò e Ninetto Davoli. Arco Film, 1966.

Teorema. Con Terence Stamp e Silvana Mangano. Areos Film; 1968.

Appunti per un'Orestiade africana. Documentario. IDI Cinematografica, 1970.

Le mura di Sana'a. Documentario. Rosima Amstalt, 1971.

Bibliografia della critica

FRANCO FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987 (2 voll.).

ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* (1965), Torino, Einaudi, 1988.

FRANCO FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.

GIUSEPPE CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro, Milano*, Jaca Book, 1994.

MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.

GIACOMO JORI, *Pasolini*, Torino, Einaudi, 2001.

GIOVANNA TOMASELLO*, L'Africa tra mito e realtà*. *Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004.

GIULIO SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Mondadori, Milano 2005.

LUCA CAMINATI, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano Mondadori, 2007.

STEFANIA RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Catania, Bonanno, 2007.

ELVIRA PASSANANTI, *Il Cristo e l'eresia: rappresentazione del sacro e censura nei film di Pier Paolo Pasolini*, Joker, 2009.

GIORGIO GALLI, *Pasolini comunista dissidente. Attualità di un pensiero politico*, Milano, Kaos Edizioni, 2010.

GIOVANNA TRENTO, *Pasolini e l'Africa. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano – Udine, Mimesis, 2010.

FILIPPOMARIA PONTANI, Canto popolare *(1954; 1957) di Pier Paolo Pasolini*, in Alessandro Casellato e Simon Levis Sullam (a cura di), *Leggere l'unità d'Italia. Per una biblioteca del 150°*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2011, pp. 90-93.

MANUELE GRAGNOLATI, *Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini's* Appunti per un'Orestiade africana, in Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati e Christoph F. E. Holzhey (a cura di), *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Verlag Turia + Kant, Berlino-Vienna, 2012, pp. 119-133.

ANGELA FELICE, GIAN PAOLO GRI (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio - Centro studi Pier Paolo Pasolini, 2013.

GIOVANNA TRENTO, *Il* corpo popolare *secondo Pasolini*, in “Studi Pasoliniani. Rivista Internazionale”, 7 – 2013, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, MMXIII, pp. 65-78.

Bibliografia generale

HANNAH ARENDT, *Le origini del totalitarismo* (1951), trad. it. di Amerigo Guadagnin, Roma, Edizioni di Comunità, 1996.

WILLIAM E. ARENS, *Il mito del cannibale. Antropologia e antropofagia* (1979), trad. it. di Stella Accatino, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

GEORGES BATAILLE, *L’erotismo* (1957), trad. it. di Adriana Dell’Orto, Milano, ES, 1991.

THOMAS BELMONTE, *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*, (1979, 1989) trad. it. di Giuditta De Pascale e Patrizia Del Barone, Roma, Meltemi, 1997.

MARIO DE ANDRADE, LEONARD SAINVILLE (a cura di), *Letteratura negra*, Roma, Editori Riuniti, 1961 (2 voll.).

MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni* (1954), trad. it. di Virginia Vacca, Torino, Bollati Boringhieri, 1970.

FRANTZ FANON, *I dannati della terra* (1961), a cura di Liliana Ellena, trad. it. di Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 2007.

ANTONIO GRAMSCI, *La questione meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Torino, Einaudi, 1994.

VALENTIN Y. MUDIMBE, *L'invenzione dell'Africa* (1988), trad. it. di Giusy Muzzopappa, Roma, Meltemi, 2007.

ROLF PETRI, *Carlo Levi*, Cristo si è fermato a Eboli, in Daniele Ceschin (a cura di), *Biblioteca antifascista. Letture e riletture della Resistenza*, Venezia-Treviso, Università Ca' Foscari – ISTRESCO, 2006, pp. 114-121.

VIJAY PRASHAD, *Storia del Terzo Mondo*, trad. it. di Giusy Muzzopappa, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2009.

JEAN-PAUL SARTRE, *Orfeo negro* (1948), in SARTRE, *Che cos'è la letteratura?* (1960), Milano, Il Saggiatore, 2009.

WINFRIED SPEITKAMP, *Breve storia dell'Africa*, trad. it. di Stefano Suigo, Torino, Einaudi, 2010.