

ANNAMARIA PALMIERI

Il padre selvaggio, l'Africa e il riscatto della poesia

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNAMARIA PALMIERI

Il padre selvaggio, l'Africa e il riscatto della poesia

ABSTRACT

*All'interno del panel PAESAGGI LETTERARI DEL CIELO, DELLE TERRE E DELL'ABISSO ci si propone di intrecciare lo sguardo antropologico e quello letterario, abbattendo i confini tra discipline e generi di scrittura. C'è un autore, un poeta, che ha praticato il superamento dei confini facendone lo strumento della sua infaticabile istanza conoscitiva e politica. Questo autore è Pier Paolo Pasolini. Oggi siamo tutti assuefatti alla letteratura che si traspone nel cinema, al romanzo che diventa sceneggiatura. I legami tra linguaggio narrativo e cinematografico sono stati ampiamente esplorati e restano estremamente vitali. Ma con *Il padre selvaggio* di Pier Paolo Pasolini il terreno su cui ci troviamo è diverso: un testo che, negli anni Sessanta, nasce come sceneggiatura e non si fa film. Per questo una scrittura ricca di pensiero, fonte di interessanti intrecci e confronti con le altre forme e generi. Il film non fu mai girato ma fu "pensato": e in quel pensiero ritroviamo potente l'anelito pasoliniano ad una cultura alta, poetica, che salva il mondo.*

Sono gli anni in cui, nauseato dal conformismo, angosciato dalla scomparsa della genuinità della cultura primigenia del popolo, quella da riscoperta in Friuli e ricercata poi nelle borgate o nei vicoli di Napoli, e che gli appare ormai sopraffatta dalla sottocultura dell' omologazione piccolo borghese, Pier Paolo Pasolini viaggia, cerca e trova in Africa volti antichi, paesaggi naturali intatti, e l'ispirazione per un progetto cinematografico che poi non diverrà film. Negli ingredienti della sceneggiatura c'è ancora un'aula scolastica, ancora un maestro, ancora una tribù "selvaggia" a cui la poesia può dare "coscienza linguistica" e non solo. La strada successiva sarà quella del trattato pedagogico. E questa sceneggiatura ne contiene i primi segni.

Il panel *PAESAGGI LETTERARI DEL CIELO, DELLE TERRE E DELL'ABISSO* si propone di moltiplicare lo sguardo, adottare nuove scale e nuovi filtri, provare a riallacciare i fili di una memoria che ci sfugge usando nuove mappe e partendo dalla consapevolezza che l'approccio storico, geografico, antropologico e scientifico possano e debbano cooperare con quello letterario; c'è un autore, un poeta, che ha praticato più di altri il superamento dei confini, geografici e disciplinari, facendone lo strumento della sua infaticabile istanza conoscitiva e politica. Questo autore è Pier Paolo Pasolini.

Narratore e poeta, regista e saggista, Pier Paolo Pasolini fece il suo debutto letterario nel 1942 con un piccolo volume di poesie in dialetto friulano, lingua natia della madre.¹ Lo scrivere nella lingua di una cosiddetta "sottocultura" segnava l'inizio dell'impegno e dell'interesse dell'autore verso un paesaggio culturale, che comprendeva luoghi e persone: perché, come scrive Enrico Galiano, nel suo *Geografia di un dolore perfetto*, «i paesaggi sono persone», e quando indaghi gli uni studi anche le altre.² Nello specifico pasoliniano, le culture marginalizzate, anzi la poesia e le culture marginali, costituiscono l'intreccio tra due interessi che lo accompagnerà per tutta la sua esistenza.

A proposito di "sconfinamenti", in premessa va ricordato un altro aspetto saliente della sua biografia: dal 1949 al 1977, cioè ancora due anni dopo la sua tragica morte, Pier Paolo Pasolini fu imputato in decine di processi, sia per le opere letterarie che per quelle cinematografiche, con svariati capi d'accusa tra cui "offesa al buon costume e al comune senso della morale e del pudore" (*Mamma Roma*, 1962), "vilipendio alla religione di stato" (*La ricotta*, 1963); col senno di poi, questi capi d'accusa ci appaiono come slogan strumentali per celare una provocazione molto più infida ai danni della diversità ideologico-culturale. La verità è che il regista Pasolini, il narratore Pasolini, il critico Pasolini non ha mai cercato di scandalizzare il pubblico, ma rappresentava agli occhi della

¹ P. P. PASOLINI, *Poesie a Casarsa*. Si tratta di una raccolta di poesie in dialetto friulano (con traduzione italiana) stampata in carta vergata, a spese dell'autore, dalla Libreria Antiquaria Mario Landi di Bologna. Si tenga presente che durante il fascismo furono pochissime le pubblicazioni in dialetto, per la politica ostile del regime sia verso le minoranze linguistiche sia verso i cosiddetti "barbarismi", le parole straniere in uso.

² E. GALIANO, *Geografia di un dolore perfetto*, Milano, Garzanti, 2023

classe politica e dei benpensanti una visione del mondo ideologicamente compromettente per la cultura predominante.³

L'efficacia dell'arte proposta e prodotta da Pasolini risiede nella rappresentazione di qualcosa che scandalizza per la sua stessa natura: perché, per una ragione o l'altra, è una natura diversa. Il termine "diverso" diventerà per lui rappresentativo di un concetto centrale, scivolando dalla matrice fortemente biografica verso una dimensione culturale e politica. L'intellettuale Pasolini nella sua infaticabile opera cercò di raccordarne le molteplici manifestazioni della diversità (omosessualità, sottoproletariato, Terzo Mondo) in un fronte comune, antitetico rispetto alla cultura ufficiale e oppositivo nei confronti della "omologazione", che pure fu al centro di tante sue riflessioni.

Si veda ad esempio il rapporto che nella sua arte Pasolini instaura con la fisicità, i corpi, gli organi sessuali che per lui, come ben spiega Pasquale Verdicchio, « identificano le persone in quanto prodotti periferici di specifiche condizioni socio-economiche o storiche ».⁴ Così egli si serve e si servirà della produzione letteraria e cinematografica per privilegiare canali, come i corpi dei sottoproletari, attraverso cui avviare una discussione su esclusione, marginalizzazione, oppressione, conflitto.

Torniamo ora a paesaggi e persone: dopo aver rappresentato attraverso i suoi libri la realtà dei contadini del Friuli, dei ragazzi delle borgate romane e della "tribù" plebea dei napoletani, Pasolini iniziò presto a riflettere sulla condizione dei popoli del Terzo Mondo, secondo lui serbatoio di potenziale rivoluzionario.

Così scriveva nel 1962 a proposito del *Padre selvaggio*:

E' stato il processo alla « Ricotta » per vilipendio alla religione che mi ha impedito di realizzare « Il Padre Selvaggio ». Il dolore che ne ho avuto ancora mi brucia dolorosamente. Dedico la sceneggiatura del Padre Selvaggio al pubblico ministero del processo e al giudice che mi ha condannato [...]

Si comprende che Pasolini rilancia in avanti ogni volta che ha un impasse: nei suoi studi e nella sua produzione infaticabile, l'ostacolo si fa spunto, pretesto, e così la frustrazione si traduce in incursioni in terreni critici nuovi, fino a quel momento non esplorati:

Comunque in ottobre dovrei partire per l'Africa e iniziare questo film che mi sembra sia quello che mi appassiona più di tutti quelli fatti sino ad ora. E' la storia di un poeta. E questo poeta è negro, africano; è un ragazzo che frequenta il liceo nella capitale di uno stato negro liberato da un anno o due, e si incontra con un professore laico, progressista, che cerca di dare ai suoi ragazzi un insegnamento anticonvenzionale, anticolonialista. Questo ragazzo a un certo punto va in vacanza, e durante le vacanze scoppia nel suo paese una situazione simile a quella del Congo. Tribù che si dilanano tra di loro, soldati dell'ONU che vengono uccisi eccetera. Di conseguenza il ragazzo subisce nel villaggio, dove suo padre è capo tribù (per questo il titolo del film sarà Il padre selvaggio) un'esperienza preistorica, arcaica, di vita selvaggia, addirittura di cannibalismo forse — se avrò il coraggio di fare una cosa di questo genere - e ne torna traumatizzato e malato di nevrosi. Gradatamente si libera da questa nevrosi scrivendo delle

³ Cfr. *Il Libro Bianco di Pasolini*, curato da Francesco Aliberti, Alessandro Di Nuzzo, Enzo Lavagnini, Novellara RE, Compagnia Editoriale Aliberti, 2022

⁴ P. VERDICCHIO, *Il Padre selvaggio di Pasolini: Il colonialismo come "Struttura che vuol essere un'altra struttura"*, in ZEST – Letteratura sostenibile, <https://www.zestletteraturastostenibile.com/il-padre-selvaggio-di-pasolini-un-saggio-di-p-verdicchio/>.

poesie dall'autentica forma liberatoria, poesie dal contenuto profondamente democratico e razionale, pur nella misteriosa ispirazione che guarisce dal male.⁵

Il padre selvaggio si colloca dunque nella produzione pasoliniana come uno snodo che interseca diversi temi, anzi sistemi di temi.

Non a caso, mentre viene definito da una parte della critica come una sceneggiatura irrealizzata, al tempo stesso è considerata da molti l'opera più ambiziosa tra tutte le sue riflessioni sul terzo mondo. E si colloca ad un crocevia della sua produzione artistica che va oltre le categorie di film e sceneggiatura.

Tre sono gli aspetti su cui col presente intervento ci si vuole intrattenere.

Primo tema, la questione del linguaggio, della forma e del genere della "sceneggiatura" che si colloca in una posizione ibrida: tra testo, sceno-testo, documentario e cinema.

Secondo, il triangolo che collega i paesaggi dell'Africa, il Sud dell'Italia e del mondo e la reazione all'Occidente neocapitalista (e alla condizione postcoloniale). *Il padre selvaggio*, che precede di diversi anni il primo film africano realizzato dal regista (*Appunti per un'Orestide africana*, 1970), prepara il terreno per riflettere sulla realtà del post-colonialismo che sta prendendo forma, di pari passo all'attecchimento del consumismo, che aggredisce con le diversità: può infatti essere letto come "figura" della transizione da colonialismo a decolonizzazione, fino ad arrivare a una condizione postcoloniale.

Il terzo aspetto, che costituisce una sorta di filo ininterrotto (che intreccia stile e contenuto, cioè i primi due punti), è il tema della parabola metastorica della poesia nel suo emergere individualmente dall'irrazionale per farsi parola pubblica, testimonianza etico-politica oltre che estetica.

In più, per noi persone di scuola, c'è un quarto tema, intrecciato a quest'ultimo aspetto, e che circolarmente ritorna in tutto l'arco della produzione pasoliniana: considerato che ancora una volta il protagonista è un maestro, l'opera rimanda al suo pensiero pedagogico e alla messa in "scena" della relazione tra insegnante e allievo. È stato osservato da Bazzocchi come nella prima fase delle esperienze intellettuali di Pasolini si collochi un legame molto forte tra poesia e vocazione pedagogica: si può dire che le due scoperte, quella della poesia in dialetto friulano e quella dell'insegnamento a Casarsa e a Versuta procedano in parallelo.⁶ Non è un caso che ancora una volta, ne *Il padre selvaggio* ritorni l'istanza pedagogica accanto al tema della poesia che "guarisce", a sancire la volontà dell'intellettuale di farsi portavoce di una sensibilità informe, quella dei giovani contadini friulani prima, quella degli studenti africani poi, e portarla finalmente all'espressione.

Lo scenotesto come struttura e lingua 'in movimento'

Partiamo dal primo dei nodi. Le scritture per il cinema sono un "genere" letterario fecondo di indicazioni sulla costruzione dell'immaginario italiano novecentesco.

Lo sceno-testo (definizione adottata da Pasolini stesso) de *Il padre selvaggio* segna l'inizio di una ricerca e di un'esplorazione formale, strutturale e linguistica che Pasolini aveva già avviato in una serie di saggi sul cinema, di cui il primo è *Il cinema di poesia* scritto nel 1963. Queste riflessioni

⁵ in *Filmcritica*, numero 125, settembre 1962

⁶ M. A. BAZZOCCHI, "L'educazione del centauro. Regressione poesia e pedagogia in Pasolini", in R. Villa - L. Capitani (a cura di), *Il maestro e la meglio gioventù. Pasolini e la scuola*, Reggio Emilia, Aliberti, 2005, 83-84.

trovano continuità in *La sceneggiatura come 'Struttura che vuol essere un'altra struttura'* (1965), in cui lo scrittore-regista riflette proprio sulla realizzabilità di una struttura che non è né letteraria né cinematografica, bensì che rimanda “a un'opera cinematografica da farsi”. *La sceneggiatura come 'Struttura che vuol essere un'altra struttura'* e *Il padre selvaggio* sono rappresentativi delle considerazioni pasoliniane sul linguaggio filmico come lingua in movimento.

E qui diventa importante un parallelo con quanto Pasolini scrive a proposito della poesia novecentesca:

La caratteristica principale del “segno” della tecnica della sceneggiatura, è quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti. Ossia: il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specificamente dei gerghi letterari, ma, nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi. Ogni volta il nostro cervello, di fronte a un segno della sceneggiatura, percorre contemporaneamente queste due strade – una rapida e normale, e una seconda lunga e speciale per coglierne il significato. In altre parole: l'autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza “visiva” che esso non ha, ma a cui allude. Il lettore è complice, subito – di fronte alle caratteristiche tecniche subito intuite della sceneggiatura – nell'operazione che gli è richiesta: e la sua immaginazione rappresentatrice entra in una fase creativa molto più alta e intensa, meccanicamente, di quando legge un romanzo. La tecnica della sceneggiatura è fondata soprattutto su questa collaborazione del lettore: e si capisce che la sua perfezione consiste nell'adempiere perfettamente questa funzione. La sua forma, il suo stile sono perfetti e completi quando hanno compreso e integrato in se stessi queste necessità. L'impressione di rozzezza e di incompletezza è dunque apparente. Tale rozzezza e tale incompletezza sono elementi stilistici. A questo punto succede un dramma tra i vari aspetti sotto cui si presenta un “segno”. Esso è insieme orale (fonema), scritto (grafema) e visivo (cinema). Per una serie incalcolabile di riflessi condizionati della nostra misteriosa cibernetica, noi abbiamo sempre compresenti questi aspetti diversi del “segno” linguistico, che è dunque uno e trino. Se apparteniamo alla classe che detiene la cultura, e sappiamo dunque almeno leggere, i “grafemi” ci si presentano subito come “segni tout court, arricchiti infinitamente dalla compresenza del loro “fonema” e del loro “cinema”. Ci sono già, nella tradizione, certe “scritture” che rimandano il lettore a un'operazione analoga a quella che abbiamo qui sopra descritta: per es., le scritture della poesia simbolista. Quando leggiamo una poesia di Mallarmé o di Ungaretti, davanti alla serie dei “grafemi” che sono in quel momento davanti ai nostri occhi – i linsegni – noi non ci limitiamo a una pura e semplice lettura: il testo ci richiede di collaborare “fingendo” di sentire acusticamente quei grafemi. Esso cioè ci rimanda ai fonemi. Che sono compresenti nel nostro giudizio anche se noi non leggiamo a voce alta. Un verso di Mallarmé o di Ungaretti raggiunge il suo significato solo attraverso una dilatazione semantica, o una coazione squisito-barbarica dei significati particolari: il che si ottiene attraverso la supposta musicalità della parola o dei nessi delle parole. Ossia dando delle denotazioni non attraverso una particolare espressività del segno, ma attraverso la prevaricazione del suo fonema. Mentre leggiamo, dunque, integriamo in tal modo il significato aberrante dello speciale vocabolario del poeta, seguendo due strade, quella normale, segno-significato, e quella anormale, segno-segno in quanto fonema-significato. La stessa cosa avviene negli sceno-testi (inventiamo pure questo nuovo termine!). Anche qui il lettore integra il significato incompleto della scrittura della sceneggiatura, seguendo due strade, quella normale, segno-significato, e quella anormale, segno-segno in quanto cinema-significato.⁷

Siamo all'emergere di un nuovo genere? O piuttosto alla conferma sotto nuova veste del paradigma poetico di riferimento?

⁷ Il saggio, del 1965, nonché “Il cinema di poesia”, è nella raccolta P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972

2. L’Africa e il viaggio come itinerario circolare (di resistenza)

La risposta può venirci se passiamo al secondo nodo, il paesaggio africano come oggetto e soggetto al tempo stesso di una nuova concezione del mondo e della sua rappresentazione letteraria. Interessanti al riguardo le osservazioni della studiosa Federica Capoferri, docente della John Cabot University, del cui studio sull’opera mi avvalgo qui di seguito.⁸

Ai tempi de *il padre selvaggio*, la conoscenza diretta dell’Africa da parte Pasolini è legata al viaggio in Kenia con il produttore Alfredo Bini, ad un viaggio con Alberto Moravia e Elsa Morante in Kenia e a Zanzibar e ad un viaggio solitario in Kenia e in Sudan. Seguirà di qualche anno lo Yemen. All’Africa immersa nel passaggio dal colonialismo al neocapitalismo stava dando in quegli anni uno sguardo tra i più penetranti l’amico Moravia, che condivideva con Pasolini, come ben spiega Federica Capoferri, l’identificazione dei punti critici del contemporaneo proprio in una sorta di salto improvviso dalla preistoria al ‘dopostoria’, dal razionale storico all’irrazionalismo magico. Interessanti al riguardo le osservazioni della Capoferri sulle differenze che emergono nella ricerca condotta in parallelo dai due scrittori.

Smantellando l’immaginario esotico occidentale sull’Africa, Moravia dedica interessantissime pagine all’ibridazione culturale delle città africane postcoloniali e alla penetrazione del capitalismo nel doppio formato ‘occidentale’ e ‘socialista’; notevoli le riflessioni sul legame tra ‘civiltà’ e violenza, che dialogano da vicino con le contemporanee riflessioni pasoliniane.

Solo che Pasolini – ed è un punto per me centralissimo – sceglie non la pagina scritta ed accentratrice del *reportage* letterario ma quella mobile ed iconicamente stratificata della sceneggiatura, agganciando da subito l’Africa al mito di una lingua intrinsecamente ‘primitiva’ ed essenzialmente orale

Tecnicamente, i punti nevralgici di definizione nelle sceneggiature degli spazi e degli ambienti previsti dal film sono le didascalie, costrette dal ‘genere’ non tanto alla nuda referenzialità quanto piuttosto alla precisa impostazione del valore relazionale dell’ambientazione rispetto alla storia e ai suoi protagonisti. Scrivere significa evocare, tanto più per Pasolini, quintessenzialmente poeta nel convertire la realtà intercettata in coagulo estetico; scrivere per il cinema, però, significa assieme evocare e precisare i modi della visualizzazione del ‘film da farsi’⁹

Orale la lingua del cinema, orale quella della poesia delle origini. Ci avviciniamo al terzo nodo, la centralità della poesia nello sguardo che Pasolini pone sui mondi “marginali” a cui si dedica.

Non si può nascondere che lo sguardo pasoliniano è influenzato dal punto di vista eurocentrico e che, come osserva anche la Capoferri, è stato detto e ripetuto che il Pasolini viaggiatore nel ‘Sud del mondo’ andasse in cerca non tanto di valori differenziali ma, al contrario, di rispecchiamenti allogeni dei motivi elaborati in patria. Ricerca di luoghi alternativi contigui agli spazi marginali rinvenuti nel Friuli contadino prima e nella Roma sottoproletaria poi; immersione nelle analogie anziché nelle differenze: il viaggio, insomma, era vissuto come un itinerario circolare, non come esplorazione aperta davvero verso un altrove.

⁸ F. CAPOFERRI, *Figure e Controfigure dell’Altro nel Padre selvaggio di Pier Paolo Pasolini. Studi di Italianistica nell’Africa Australe*. Anno XII, n. 1, (Spring 2012): 83-108

⁹ *Ibidem*.

C'è una persistente nota eurocentrica nelle fascinazioni pasoliniane verso le culture 'primitive' e primigenie: il «punto del mondo» da cui parte l'osservazione dell'alterità è solidamente radicato nelle dinamiche storiche e sociologiche dell'Europa e, più ancora, dell'Italia contemporanea, quale espressione del neocapitalismo emergente e aggressivo, che con l'omologazione distrugge le identità.

Dopo il viaggio in Yemen egli scriverà:

Alle norme che regolavano una vita da molti secoli – fissate una volta per sempre – si sono sostituite norme nuove, “moderne”, “civili”: l'esigenza principe è quella di fare dello Yemen una nazione come tutte le altre: di perdere la propria identità: di omologarsi. [...]. Voglio dire con questo che una condizione umana medievale preistorica è migliore di una situazione umana borghese o socialista? Sì, voglio dire questo. [...] Da che punto del mondo io contesto disperatamente tutto questo? È chiaro: da un punto del mondo dove urge un desiderio folle di regresso. Ma non c'è progresso senza profondi recuperi del passato, senza mortali nostalgie per le condizioni di vita anteriori [...]¹⁰

3. La parabola metastorica della poesia come scoperta ed esplorazione del sé

Giungiamo al terzo nodo, che, come vedremo, funge da riallacciamento tra i precedenti: il protagonismo della poesia nel racconto.

Ricordiamo che la vicenda si snoda intorno a due personaggi, in un'aula africana: ancora una volta a confronto un allievo e un maestro.

La trama racconta infatti di un insegnante europeo che arriva nel villaggio di Kado (Congo) con il compito di istruire una classe di giovani uomini. Indirettamente, *ab initio*, vengono toccate le tematiche del neocolonialismo e della resistenza culturale esercitata dagli africani nei confronti sia delle truppe straniere sia del sistema formativo coloniale (sebbene il nuovo insegnante dovrebbe rappresentare il pensiero progressista).

L'ambientazione principale è proprio l'aula, quella in cui si intrecciano il dialogo e le vicende dei due principali protagonisti: il professore democratico, alter ego pasoliniano, e il giovane africano Davidson, un ragazzo brillante che rappresenta la “purezza” irrazionale, portatore della forza di un mondo arcaico, a cui si contrappone la poesia, come tentativo e possibilità di una conoscenza razionale: nella relazione tra i due protagonisti si compie il tentativo di mediazione tra irrazionale e razionale.

Scrive Pasolini:

Tra gli scolari, uno, Davidson, è il più ostile di tutti alle novità di metodo e di cultura del nuovo insegnante: ed è il più ostile proprio perché è il più intelligente e il più sensibile. Sono infatti gli intelligenti ed i sensibili che si appassionano alle cose con un attaccamento che può essere fazioso: anche alle istituzioni del conformismo e alla retorica. La lotta è soprattutto, quindi, tra l'insegnante e Davidson. Il nocciolo centrale di questa lotta è il problema della libertà, della democrazia, dei rapporti tra bianchi e negri.

Dai dialoghi diretti, e estremamente sinceri, del professore, viene fuori, esauriente, il quadro politico dello Stato africano appena libero. I rapporti con l'ONU, i rapporti con lo Stato ex colonialista, ecc. Il metodo del nuovo insegnante, nel far capire le cose, appunto perché è sincero e democratico, appare sempre «scandaloso» agli scolari, abituati alla supina accettazione, alla meccanicità dell'insegnamento autoritario.¹¹

¹⁰ P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, 3172-3173.

¹¹ P. P. PASOLINI, *Il padre selvaggio*, Milano, Einaudi, 1997.

Ad esempio, al tema che l'insegnante assegna sulla "vera vita della tribù" gli studenti oppongono inizialmente strategie difensive svolgendo la traccia in modo retorico e mistificatorio. Solo dopo diversi tentativi verrà fuori la verità, il racconto della cultura magica e rituale, dei tabù, delle situazioni tipiche come, nel tema di Davidson, l'obbligo del rito di iniziazione che consiste nell'uccisione di un leone: il professore riesce così ad addentrarsi nel mondo dei suoi allievi cercando di disvelarne l'arcaicità; ma, alla fine, Davidson non può fare a meno di dire, con la sua voce roca e dolce: – Però è bello uccidere il leone!

Il professore combatte per aprire la mente dei suoi allievi con la poesia contemporanea, con Dylan Thomas e altri: in questo gli allievi africani non diversamente da quelli bianchi si mostrano pigri, non vogliono capire, abituati in modo meccanico all'insegnamento di tipo accademico.

Ma la resistenza decade piano piano, e, sul finire, quando l'alunno Davidson in estate viene risucchiato nella vita primitiva e sanguinosa del suo villaggio e delle usanze guerresche e tribali cui il padre lo costringe, e dunque sente rinascere dentro di sé le forze del mondo arcaico da cui proviene, sarà il ritorno e la riflessione su una poesia appresa a scuola a consentirgli di liberare questo fondo irrazionale.

Grazie a essa il giovane raggiunge una consapevolezza di sé e del contesto in cui vive e sembra ricevere una nuova visione del mondo.

Durante l'estate infatti si era compiuto il dramma: nel villaggio del giovane, Kindu, nella regione secessionista del Katanga, truppe bianche mercenarie, truppe dell'ONU, tribù africane si erano scontrate, in combattimenti selvaggi, spaventosi e senza senso; il caos politico ha rivitalizzato l'antica furia bestiale e tribale e Davidson, lentamente, ma necessariamente, vi è caduto. Le ragioni della tribù sono diventate le sue, perché sono quelle del padre, dei fratelli, dei consanguinei. Nella ferocia è riaffiorato anche il rito religioso del cannibalismo: e Davidson si è trovato con gli altri della sua tribù a compiere il rito. Per questo, quando rientra a scuola, tornando a Kado, è svuotato come un automa, "alienato" (nei termini della nevrosi occidentale), benché (Pasolini lo riconosce) sul piano della messa in scena delle ragioni dell'altro, tabù, riti, cannibalismo siano aspetti antropologici legati a doppio nodo ad una sacralità autoctona, relitti di una cultura arcaica che si sottraggono alle ragioni della storia occidentale.

Difficile dire quanto della letteratura più propriamente coloniale fosse noto al Pasolini africano. Troviamo sicuramente, dietro il *Padre selvaggio*, la prefazione (intitolata *La resistenza negra*) che egli scrisse per l'antologia di poesia africana curata dal poeta Mário De Andrade e pubblicata in Italia da Editori Riuniti nel 1961. Il motivo centrale (nel connubio tra poesia e politica) è l'ideologia che, ne *La resistenza negra* e non solo, lo spinge a vedere nell'Africa la voce di un più generico Sud del mondo. Una nozione metastorica del mondo arcaico, sottoproletario e contadino, un 'concetto', emblema della condizione sottoproletaria, cui fa da contro-tema l'esplorazione della potenza della poesia, all'interno del modello del 'romanzo di formazione':

Un giorno, in classe, il professore rilegge la poesia del grande poeta africano che l'anno prima, i suoi scolari e soprattutto Davidson non avevano voluto capire. Tutti, ora, la capiscono, e Davidson, ascoltandola, ha finalmente come un moto di vita... Il professore se ne accorge, e legge la poesia con tutta l'anima. Il moto di vita nell'occhio, nel volto di Davidson presto si cancella, ma non del tutto, non del tutto... Mentre i ragazzi giocano al pallone, nella radura davanti alla scuola, Davidson sta seduto in disparte. Pensa... e, all'orecchio, come dettato da qualcuno, gli risuonano delle parole. Sono versi. Li ascolta, li ripete. Si alza. Va nella camerata, al suo tavolino, a scrivere. Sono versi tremendi, di totale disperazione, di morte: non solo sua, di Davidson, ma dell'intera razza negra. Davidson, con quel nuovo segno di vita negli occhi, il giorno seguente, si presenta al suo professore, e timidamente, muto, gli fa vedere quello che ha

scritto. Sono versi bellissimi: e il professore glielo dice subito, stupito, felice. Gli dice addirittura che sono tanto belli, che li spedisce ad una rivista europea, perchè li pubblichi; e io abbraccia, pieno di speranza. Davidson che aveva sempre collaborato col suo professore, nella impotente lotta contro il suo «male», ora, col professore, si rende conto che qualcosa è accaduto. Il «male» non è più su lui, come una forza maligna, che lo rende assente e atterrito; non è più un tutto insondabile e invincibile; è incrinato. Esprimersi significa guarire.¹²

L'acquisizione di una sintonia tra la poesia e la propria cultura, peculiarità tipica della pedagogia gramsciana che ha fortemente influenzato Pasolini, è emblematica del giudizio dell'autore sugli approcci pedagogici in generale. La poesia riesce a instaurare un legame con le esperienze dello studente e innesca, già a partire dal contesto scolastico, un corto circuito nella relazione tra quest'ultimo e la cultura ufficiale. Sarebbe, a distanza di quasi venti anni, la realizzazione del sogno friulano di Pasolini, ovvero quello di portare un ragazzo incolto, "primitivo" e perciò puro, ad esprimere tutto il proprio mondo nascosto liberato e depurato. Il sogno contenuto in *Poesia nella scuola*, l'articolo pubblicato nel 1948, mentre faceva scuola a Valvasone.¹³

Il sistema formativo coloniale, ben lontano dal "formare" in senso gramsciano, ossia dall'introdurre lo studente alla propria cultura, ha imposto una forma retorica che è riuscita a seppellire sia le esperienze personali degli studenti sia qualsiasi modalità tramite cui esprimerle. La soluzione sostenuta dall'insegnante, il professore europeo, maschera pasoliniana, di fatto non è molto lontana da una sorta di neo-colonialismo travestito da pedagogia progressista. Ma è evidente che quale antagonista reale del giovane liceale Davidson, e nel contempo proiezione pasoliniana, il maestro stia compiendo non solo l'esplorazione dell'altro ma anche di se stesso e della propria identità. Questa la vera posta in gioco: il romanzo di formazione attraverso l'arte, che qui vale eminentemente per *ars poetica*: la messa in scena della parabola metastorica della poesia nel suo emergere individualmente dall'irrazionale per farsi poi parola testimoniale; riprendiamo dalla Capoferri:

Essere africani, insisteva tutto immerso nel suo astratto «stato di poeticità» (267) il professore, significa essere immersi *tout court* nella poesia: è, se non vedo male, il *topos* esotico da smantellare, o perlomeno da riattivare anche nel suo versante luttuoso, agonico. E se il tema della 'seconda nascita' non è precisamente tra i più inediti, nuovo è il correlativo oggettivo di un'Africa vista simultaneamente a *parte subjecti* e a *parte objecti*. Perché, lo si è capito, al nuovo sguardo di Davidson corrisponde, non soltanto il nuovo sguardo, al quadrato, del professore (*voyageur-voyeur* disarmato ed empatico prima che mentore inamovibile) ma anche, e soprattutto, della partitura sceneggiatoriale, tutta dislocata sul crinale tra la «lingua [...] come fatto auditivo» e la lingua agita del cinema. Il passaggio dall'Africa 'scritta' dei libri all'Africa vissuta da Davidson è speculare al passaggio dalla lingua verbale, letteraria, alle immagini innescate dalla poesia in una tensione estrema tra grafema e cinema che dilata, col 'dicibile', i confini del 'visibile' cinematografico contemporaneo. «Esprimersi significa guarire» (Pasolini, 2001:325), trasformare il vissuto in un nuovo sguardo critico sulle cose. È ricetta che vale per Davidson, per l'*alter ego* ricomposto dell'insegnante e per il testo aleatorio della sceneggiatura in tensione verso la «lingua scritta della realtà»¹⁴

Si può concludere che, esattamente come il colonialismo contiene in sé la sua stessa fine, ossia la decolonizzazione e la conseguente legittimazione del post-colonialismo, anche la sceneggiatura conterrebbe in sé la sua, cioè il film. Sebbene non sia certo che il colonialismo e la sceneggiatura si trasformino in ciò a cui tendono, la loro efficacia non dipenderà, come dimostra *Il padre selvaggio*, dal

¹² *Ibidem*.

¹³ *Poesia nella scuola*, in P. P. Pasolini, *Un paese di temporalità e primule*, Parma, Guanda, 2001.

¹⁴ CAPOFERRI, *Figure e Controfigure...*

soddisfacimento delle aspettative, bensì dalla tensione creativa, nel caso specifico tensione poetica *in re*, che esse generano.

E ritornando all'itinerario circolare dei temi pasoliniani, e alla sua incessante vocazione pedagogica, nella produzione "africana", così come in quella "friulana" della prima ora, domina la consapevolezza della necessità di un rapporto differente, di natura emozionale, che deve legare allievo e insegnante in modo reciproco, e spingere l'uno alla scoperta dell'altro e del sapere globalmente inteso, con la mediazione della poesia:

[...] se si tiene conto che a ogni approfondimento sentimentale a ogni scoperta interiore corrisponde un approfondimento e una scoperta linguistica, e *viceversa*, si vedrà quale ulteriore importanza può avere una poesia il cui funzionamento sia così inteso, quando giunga a mettere in movimento il meccanismo mentale che conduce dalla introspezione alla espressione e viceversa. [...] Ecco un preciso compito pedagogico, addirittura profilattico, quando il risultato sia una presa di coscienza e un superamento dell'istinto e dell'abitudine, che conducono il ragazzo ad accorgersi di sé e del suo ambiente.¹⁵

¹⁵ *Poesia nella scuola*, in P. P. Pasolini, *Un paese...*, 281.