

Transmutazioni e transculturazioni: *Appunti per un'Orestiade africana*, un adattamento post-coloniale in Pier Paolo Pasolini¹

ALESSANDRO RAVEGGI

Universidad Nacional Autónoma de México

*“Meditazione di Orfeo – La vera nascita è la seconda nascita –
L’iniziazione; la nascita culturale, <?> Orfeo –
il vero viaggio è il secondo viaggio.”
(Pier Paolo Pasolini, *Petrolio* 145)*

Aprirò con una domanda imprecisa: possiamo definire *Appunti per un'Orestiade africana* di Pasolini un adattamento cinematografico incompleto dell'*Orestiade*, oppure siamo di fronte ad un'opera che ha un senso ulteriore, intenzionalmente sospesa, ideale per un incontro tra culture?

Certo, l'*Orestiade* pasoliniana è considerabile una *transmutation*, una traduzione intersemiotica dove si verifica una “interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson 429). Tuttavia l'opera si presenta alla prima visione unicamente come l'abbozzato adattamento cinematografico di una tragedia greca in un film documentaristico sul Terzo Mondo africano, costruito attraverso riprese in Africa tra il 1968 e 1969 e proiettato a Venezia per le Giornate del cinema italiano nel 1973. Si potrebbe parlare nello specifico — seguendo la proposta terminologica dello stesso Pasolini del saggio “Il ‘cinema di poesia’” del 1965 — di una traduzione incompiuta dal sistema dei “linguaggio-segni” della letteratura, segni che “fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti” (*Saggi sulla letteratura e sull'arte* 1:1461), colta nel passaggio incompiuto alle *immagine-segni* del cinema, che hanno invece come materiale di base il “mondo della memoria e dei sogni,” nella convinzione che “ogni sforzo ricostruttore della memoria” proceda come un montaggio, come “una sequenza cinematografica” (1463). Quindi, l'*Orestiade* pasoliniana, tratta dalla tragedia che l'autore aveva già tradotto nel 1960, è considerabile in prima battuta come un adattamento incompiuto e, come vedremo, un adattamento che

¹ Questo saggio è stato scritto all'interno di una ricerca post-dottorale tenutasi presso la Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Letras Modernas, dal 2009 al 2011, grazie ad un borsa di studio di D.G.A.P.A. UNAM e alla supervisione della Professoressa Mariapia Lamberti Lavazza.

riguarda proprio la ricostruzione e ricreazione di una memoria storica, nel passaggio dai linguaggio-segni agli immagine-segni.

Se seguiamo poi la definizione duale e apparentemente 'innocua' di adattamento che Linda Hutcheon ci ha proposto, l'adattamento, "a form of repetition without replication" (XVI) è considerabile sia come un *prodotto* che come un *processo* creativo, e "as a process of creation . . . always involves both (re-)intepretation and then (re-)creation" (8), includendo inoltre un contesto di ricezione dell'opera adattata. Quello che vediamo, nel caso di *Appunti per un'Orestiade africana*, pare pertanto un processo di adattamento filmico che si mostra senza contraddizione come un prodotto; si caratterizza infatti per essere quello che Pasolini ha chiamato in varie occasioni un "film su un film da farsi" (*Per il cinema 2*: 2681), un'opera dominata dalla poetica del non-finito. In cui, come vedremo, se la re-interpretazione è operata principalmente dalla macchina da presa del regista 'interprete', la ri-creazione chiama in causa (dopo averli ricercati, indagati, scrutati) gli attori e i contesti dell'adattamento. Per questo, la forma di un "film su un film da farsi," dirà Pasolini, si fa spesso corale, 'popolare,' e di conseguenza assume un tono civile, anche nell'apparente ripresa grezza e casuale di momenti di quotidianità, tra mercati tribali, scenari rurali, folle e rituali festosi. Il "film sul film da farsi" presenta una storia da descrivere, o meglio da *verificare* nel suo adattamento — nel nostro caso la tragedia di Oreste, e la sua applicabilità nel dare una forma alla transizione africana, dopo i movimenti d'indipendenza nazionale dei primi anni '60 — una storia che viene affiancata da filmati di repertorio, pezzi documentaristici, inchieste, ricerche di attori e personaggi, e come vedremo nella *Orestiade* pasoliniana, addirittura da frammenti di musical: quindi una *traveling story* tra luoghi, epoche o civiltà, affiancata da sopralluoghi per la sua applicazione in un'altra cultura, per l'adattamento della stessa in un nuovo contesto. Sopralluoghi che, come dichiarò lo stesso autore, "conserveranno la loro qualità casuale e immediata" (Pasolini, *Per il cinema 2*: 2681) all'interno del montaggio filmico.

Cerchiamo ora di comprendere le ragioni non solo formali per cui Pasolini usa questo montaggio sperimentale, di storie contrappuntate da appunti e sopralluoghi grezzi, per trattare la materia incandescente di un Terzo Mondo sulla faticosa via della liberazione e dell'autocoscienza. Ce lo domandiamo perché questo adattamento in processo non è forse solo una traduzione inter-semiotica incompiuta, ma anche, direbbe Marie Louise Pratt, rappresenta una strategia formale di *contact zone* tra culture. Le strategie di contatto si inquadrano, citando dall'ormai noto *Imperial Eyes*, "not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices" tra culture e tradizioni, compresenze e interazioni che conformano "interactive, improvisational dimensions

of colonial encounters" (7) e ridefiniscono le modalità di simbolizzazione di una cultura nel proprio contatto con l'alterità. L'adattamento dell'*Orestiaide*, nella sua poetica del non-finito, è così interpretabile come una strategia di una zona di contatto, la quale presenta un incontro interattivo e improvvisativo tra un regista-scrittore italiano in viaggio in Africa, rappresentante ma anche aspro critico della cultura occidentale, e le molte popolazioni africane in via di sviluppo. Sarà non solo una transmutazione semiotica sospesa, un adattamento colto in processo tra differenti sistemi segnici, ma anche, proprio in quanto sospesa, *'ritardata' nel suo processo*, sarà una strategia di transculturazione, che avviene attraverso un prodotto i cui segni, nel passaggio dal linguaggio-segno della letteratura all'immagine-segno del cinema, ricadono non tanto nella simbolizzazione di una cultura unica, ma in un interregno e frontiera di significati.

1. Lo stato di 'dormiveglia' del Terzo Mondo transnazionale.

Parlando di zone di contatto, proprio il concetto di Terzo Mondo che incontriamo in Pasolini non rappresenta uno spazio esclusivo, segregato. Descrive infatti una mappa trasversale ed eterogenea di paesi e di tradizioni che resistono all'occidentalizzazione, senza per questo escludere almeno idealmente l'ibridazione, in un rifiuto netto della rigida equazione Modernizzazione *qua* Occidentalizzazione — in Pasolini, la prima viene salvata tanto quanto la seconda viene condannata.

Questo spazio di significazione coincide quindi nell'autore con l'universo della cultura contadina e sottoproletaria ancora faticosamente resistente al neocapitalismo globale, quello che è un "illimitato mondo contadino pre-nazionale e pre-industriale," come chiariva nella "Lettera luterana" a Italo Calvino del luglio 1974 (*Saggi sulla politica e sulla società* 321), un universo sopravvivente alla sparizione perpetrata dall'occidente tecno-capitalistico, dalla potente forza accentratrice. Questo sterminato mondo, radicato ancora nel passato remoto delle civiltà, si trova faccia a faccia con la necessità di trasporre nel moderno: un trapasso che può avvenire trasversalmente, scongiurando forse così il rischio di una sparizione.

Pasolini ha infatti sovente allacciato il problema della sopravvivenza dei dialetti e delle culture contadine preindustriali italiane ad una dimensione che definisce "transnazionale", come leggiamo sempre nella "Lettera luterana" a Calvino appena citata. Scriveva, altro esempio, nell'articolo "I diseredati sono il nostro Terzo Mondo", (originariamente uscito su *Paese Sera* nel 1966), che molte affinità, ansie di sviluppo e ostacoli sembrano accomunare "i nostri sottoproletari urbani ed agricoli — resi di colpo ancora più arcaici dall'inserimento dell'Italia nello sviluppo europeo del neocapitalismo — con le tribù

africane, rese meno arcaiche dalla loro partecipazione caotica, sia pure, alle guerre di liberazione nazionali” (*Per il cinema* 1: 827). E “Africa! / Unica / mia alternativa” si leggeva d’altronde già nella sua poesia “Frammento alla morte” pubblicata in *La religione del mio tempo* del 1961, in cui il vero Sol dell’Avvenire pareva già essere “lo stupendo e immondo / sole dell’Africa che illumina il mondo” (168-169). Ma non solo si parla d’Africa: fin dai primi anni ‘60 emerge in Pasolini la suggestione di quel modello alternativo della Afroasia emerso dalla Conferenza di Bandung del 1955, che riuni i paesi neutrali della Guerra Fredda, affini sia per sviluppo incipiente che per arretratezza— un costruito suggestivo, che ritroviamo nella introduzione pasoliniana all’antologia *Letteratura negra* di De Andrade del 1961 e che ricordiamolo, comincia “alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati Meridionali, il Medio Oriente” (Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, 2354). Anche se il blocco afroasiatico, questa terza via, si allarga ulteriormente in un universo globale trasversale che, passando per sottoproletariati urbani e rurali, arriva sino alle Americhe, le Americhe dei ghetti neri e del Sud, degli Stati Uniti e di Cuba.

Al di là della saggistica, questo legame di attrazione di Pasolini per il Terzo Mondo, africano e non solo, si rileva nella sceneggiatura *Il padre selvaggio* del 1963, ma anche nel reportage *L’odore dell’India* del 1967; emerge poi specialmente nel cinema, in quel cinema dove la natura transnazionale del Terzo Mondo è evidente: nel mediometraggio *Appunti per un film sull’India* de 1968 e nel progetto mai realizzato di film a episodi, ma dal discorso unitario e fortemente politico, *Appunti per un Poema sul Terzo Mondo* (sempre del 1968), entrambi precedenti di pochissimo il nostro “film da farsi” *Appunti per un’Orestide africana*, del 1970, ma proiettato come detto solo nel 1973 e recentemente riscoperto dalla Cineteca di Bologna (DVD e libro, 2008).

A scanso di equivoci, dobbiamo dire che il Terzo Mondo di Pasolini è da intendersi sì come un’utopia transnazionale dell’immenso mondo rurale e dialettale, un’utopia che parrebbe segnata da un’atmosfera di purezza idilliaca e autenticità minacciate dal capitalismo aziendale. Ciononostante, rispettando il frequente uso pasoliniano della *sinieciosi* – come tendenza ossimorica nel suo pensiero, che prevede la coabitazione di contrari, come notava Fortini su *Il menabò* del 1960 (poi in Fortini 132) – nel caso del Terzo Mondo siamo di fronte anche ad un universo ancora radicato nella preistoria, che non può nascondere le sue tinte fosche, dove zampilla, come forza incommensurabile, un passato terribilmente arcaico: uno stadio oscuro e irrazionale, un’irrazionalità che si pone al di sopra del volere umano e lo opprime, offuscando ogni possibile idillio e primitivismo, rappresentata al meglio da quelle Furie che braccano l’Oreste della tragedia di Eschilo, come divinità del momen-

to tribale della civiltà. Un momento, piuttosto che un'epoca conclusa, che può ritornare come fantasma e nevrosi davanti alla modernizzazione unilaterale, ma anche essere convertito in forza vitale —la quale, in Pasolini, è sinonimo, come vedremo, di fantasia creatrice e guaritrice, di poesia che riscrive, ma anche sana, a partire da un trauma passato, per consentire una traduzione nella modernità di un futuro prossimo e condiviso.

Questo momento preistorico, protetto dall'ombra lunga delle Furie, ha davanti a sé, se sommiamo vari suggerimenti sparsi in Pasolini, effettivamente una doppia alternativa: o conservare la sua forza annientatrice in una modernità della compresenza attraverso una sua traslazione poetica, o essere superato in modo altrettanto brutale in quella che chiamò nell'articolo "Nell'Africa nera resta un vuoto tra i millenni" del 1970 una "smitizzazione" (*Saggi sulla politica e sulla società* 211). Una smitizzazione che opererà ed opera attraverso le forme del benessere moderno esportate dall'Uomo Bianco colonizzatore, quella "brutalità ontologica del benessere," unica forse capace di agire sulla vecchia mentalità tribale, in un processo che coincide con la spoliazione della cultura arcaica: ad essa viene offerta in apparenza un'unica alternativa, rappresentata da un'acculturazione concentratrice delle periferie e dei dialetti, un'acculturazione come espressione della cultura edonistica promossa dal capitalismo aziendale, attraverso quella che Pasolini chiamava, nell'articolo "Gli italiani non sono più quelli", del 1974, "una specie di *epoché*" (*Saggi sulla politica e sulla società* 309).

Ritorna, vogliamo sottolinearlo, un motivo di condivisione e compresenza fondamentale tra l'Italia e il Terzo Mondo emergente, che ci consente ancora di pensare alla *Orestiaide* africana come strategia adattativa di zona di contatto, dove distanze e separazioni saltano in una zona di frontiera: frontiera epocale, per le popolazioni africane, ma anche per chi, come il nostro autore, si trovava ad intercettare queste nuove masse, le africane, come le indiane, con la sua macchina da presa. Gli italiani osservati da Pasolini nel loro mutamento antropologico subivano quindi un processo che in realtà si diffondeva su scala mondiale dagli anni '50, e la stessa Italia è da intendersi "un paese da laboratorio," come diceva in un'intervista con Ferdinando Camon, dove "coesistono il mondo moderno industriale e il terzo mondo. Non c'è differenza fra un villaggio calabrese e un villaggio indiano e marocchino" (Pasolini in Camon 116). Anche se, distingueva Pasolini ancora nell'articolo del 1970 appena citato sull'Africa Nera, in Italia industrializzazione e benessere sono emersi gradualmente, in un doppio processo, mentre nell'esistenza degli africani pare si sia verificata "una frana interiore di vecchi modi di vita, che lascia . . . uno stato di vuoto, che assomiglia a una specie di stordimento, o stupore, o dormiveglia" (*Saggi sulla politica e sulla società* 209), uno shock epocale inserito in una cultura atavica.

2. La forma sospesa dell'adattamento di una *Orestide* sperimentale.

È proprio questo brusco stordimento-stato-di-vuoto-dormiveglia, o come scriveva Pasolini al riguardo del mutamento antropologico negli italiani, questa *epoché*, sebbene improvvisa come una frana, che viene a mio avviso rappresentata nella *Orestide* pasoliniana, un dormiveglia rappresentato da un adattamento filmico in processo, o meglio nella verifica di un adattamento, che mostra uno stordimento-ritardo nel contatto tra segni e culture; un dormiveglia che è anche uno stadio di compresenza e “da laboratorio” in cui il soggetto africano può ‘adattare’ la propria modernità, senza perdere completamente il fondo irrazionale e sacro della propria cultura, ciononostante riformandolo, sanandolo, traducendolo ad un futuro aperto. L'*Orestide* in processo d'adattamento appare come un dispositivo filmico-testuale in cui i segni, nella loro significazione ambigua per l'adattamento tra il segno della tragedia e quello del cinema, retroagiscono su significati oscuri e remoti e li ritraducono attraverso l'interazione con una nuova modernità della compresenza.

La figura di Oreste è in questo emblematica. Perché l'Oreste di Pasolini, nuovo leader della Negritudine, come novello Cassius Clay, sa, come l'Orfeo dell'abbozzo sulle *Argonautiche* in *Petrolio*, lottare contro il Canto ammaliatore delle Sirene occidentali. Ma anche, si legge sempre nell'enigmatico libro postumo — progetto radicalmente influenzato da queste esperienze cinematografiche sperimentali, da una pratica d'adattamento tra letteratura e cinema che si presta alla destrutturazione della forma letteraria — Orfeo-Oreste sa che “c'è un momento del viaggio in cui si comincia a ritornare” (Pasolini, *Petrolio* 147): un ritorno nella propria comunità contro la tabula rasa operata dalla smitizzazione neocapitalistica, un ritorno che è in realtà un tentativo di rimitizzazione. “Io voglio riconsacrare le cose per quanto possibile, voglio rimitizzarle,” proclamava anche Pasolini, in un'intervista su “Sopralluoghi in Palestina e il Vangelo secondo Matteo” (*Saggi sulla politica e sulla società* 1336). Parlando di rimitizzazione, si parla quindi non solo di esaltazione e conservazione dell'arcaico, ma anche di ri-adattamento del mondo arcaico alla contemporaneità, nella compresenza e nel discorso di differenze tra segni e culture, dove l'irrazionalità del destino si trasforma in un'irrazionalità umana e creatrice, poetica: “le Maledizioni si trasformano in Benedizioni,” notava l'autore già nel 1960 come traduttore della *Orestide* (in Eschilo 178).

In una nota per l'ambientazione della *Orestide*, Pasolini considerava il mito di Oreste una, non a caso, “lunga preparazione alla ‘catarsi’ finale” (*Per il cinema* 2: 1999); la tragedia aveva per l'autore proprio il suo nucleo fondante nel passaggio dal mondo tribale alla moderna democrazia in Africa, simboleggiato dall'istituzione dell'Areopago,

primo tribunale umano ad Atene che assolve Oreste dall'assassinio della madre Clitennestra, rea a sua volta di avere ucciso lo sposo Agamennone. Il tribunale di Atene non solo giudica innocente Oreste, ma la dea Atena trasforma le terribili Erinni in Eumenidi, da divinità del fato irrazionale a divinità della poesia, di una irrazionalità creatrice. L'eroe della tragedia greca, dalla sua, non solo entra nella modernità della Ragione, ma ritorna anche nella propria patria, una Argo barbarica, feudale e religiosa, cioè "si ripresenta ai vecchi della sua 'civiltà medievale' in preda al terrore e all'idillio," ci diceva Pasolini nello scritto "L'Atena bianca" del 1968, ma ci si ripresenta "come un riformatore" (*Per il cinema* 1: 1203).

Possiamo parlare così della *Orestide* africana, nonostante la sua apparenza di film documentaristico abbozzato, e sebbene sia ricco di preziosi e suggestivi materiali grezzi, di una *transmutazione* in processo che presenta una sorta di stordimento-dormiveglia sia semiotico che culturale. Cioè a livello del suo segno, ma anche nella sua significazione di ponte tra culture, è una transmutazione dietro alla quale si nasconde una transculturazione. In essa, si inscena un tentativo di adattamento di un passato africano nella modernità, in un processo di negoziazione e differenziazione dell'identità, di reciproca definizione, piuttosto che di acculturazione e azzeramento identitario unilaterale, che ricorda quel momento inter-soggettivo di *time-lag* tra l'evento del segno di una cultura e la sua significazione, descritto da Homi K. Bhabha in *The Location of Culture*: a "temporal break in-between the sign," una rottura e sospensione nella rappresentazione, nel nostro caso della tragedia da adattare, che permette l'emergere della differenza culturale "in the realm of the intersubjective" (191). Nel caso dell'*Orestide* pasoliniana siamo di fronte così ad un *ritardo* nel processo d'adattamento della tragedia, che genera uno spazio interstiziale, *in-between*, tra la narrazione della soggettività occidentale attraverso una tragedia, e il suo adattamento-sconvolgimento e spostamento in improvvisazione, grazie ai possibili attori e interpreti africani inquadrati nel sopralluogo, che fanno la parte di nuove soggettività: veri adattatori del segno della tragedia e quindi veri creatori del proprio segno, tra l'evento del segno (cinematografico) che li rende protagonisti e la nuova significazione contestuale che li libera da un fondo arcaico, archetipico.

Non casualmente Pasolini sceglie il cinema, considerato come spazio semiotico atipico, e che pare contestare una definizione della cultura come "sistema modellizzante secondario," rispetto a cui la lingua naturale, sulla quale si basa direttamente la letteratura, si definisce come unica e privilegiata "sorgente di strutturalità" (Lotman e Uspenskij 42), nonché paradigma di traducibilità tra culture. Contestando la preminenza letteraria nella rappresentazione delle culture e nella loro

traducibilità, il cinema sperimentale in Pasolini contesta allo stesso tempo quel concetto di “onniformatività” (Cfr. Hjelmslev) del linguaggio verbale, per cui i sistemi non-verbali come il cinema risultano subordinati al sistema di segni verbali come la letteratura.

Pasolini elegge e svincola quindi il cinema da una semiotica verbo-centrica, in questa sua opera sperimentale, con l’esempio di un cinema di opere da farsi, un cinema di sopralluoghi e appunti, di materiali grezzi e interviste attorno ad una storia da verificare; un’opera che funziona da ideale *medium* interculturale, perché ha una lingua che definiva come, cito sempre dal saggio “Il ‘cinema di poesia’,” “interdialettale e internazionale” (*Saggi sulla letteratura e sull’arte* 1: 1476), fatta di “immagini della memoria e del sogno, ossia immagini di ‘comunicazione con se stessi’ . . . archetipi [che] pongono . . . una base diretta di ‘soggettività’ agli im-segni” (1469), gli immagine-segni del cinema secondo Pasolini, e quindi un legame con il lato espressivo profondo della lingua — quella profondità che è fondo comune arcaico e irrazionale di tutte le civiltà.

Il dialetto, si leggeva nel già citato “I diseredati sono il nostro Terzo Mondo,” può ridiventare “vivo se inserito nella problematica linguistica del Terzo Mondo” (Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* 826), se diviene cioè, da espressione di una profondità locale, un’esigenza d’espressione soggettiva di un Terzo Mondo brutalmente staccato dall’arcaico con l’avvento dell’occidentalizzazione, ma per questo non meno transnazionale della modernità globalizzata. Non siamo di fronte ad una condizione di separazione ed esclusività — ricordiamolo evocando le parole di Pratt, di *apartheid* o volontario *dropping-out* — ma di connessione e contatto tra culture, dove il senso di *avere* e *usare* una cultura, riprendendo ancora Bhabha, è quello sia di un processo d’adattamento che è “an uncomfortable, disturbing practice of survival and supplementary” sia, come vedremo, un adattamento che è un “moment of pleasure, enlightenment or liberation” (175), di *impromptu* che libera da un passato arcaico, ma anche lo fa sopravvivere in una modernità allargata di segno, ‘supplementata’ dall’adattamento transculturale.

L’*Orestia*de pasoliniana mostra così, nella forma inter-mediale e transculturale di un “film su film da farsi,” questa possibilità espressiva interdialettale del Terzo Mondo, la possibilità del soggetto apparentemente subalterno di rappresentarsi in un spazio di significati che sono condivisi perché, nel caso dell’adattamento di Pasolini, resi *sospesi*. In essa, le immagini-segno del cinema hanno un rapporto, potremmo dire, di ritardo, non solo con il segno della supposta origine adattata, la tragedia, ma anche con le interpretazioni e le gestualità dei ricettori ed interpreti possibili del film, che divengono, nella ripresa pasoliniana, da segni di una memoria atavica e archetipica, veri e pro-

pri segni innescenti dell'adattamento: l'evento del segno e la sua significazione si separano, il primo tra la tragedia e il cinema in adattamento, la seconda dipendendo dalla ricezione e creazione degli attori-interpreti.

Appunti per un'Orestiaide africana è così considerabile un esempio particolare di quel processo di *indigenization*, citando ancora la teoria dell'adattamento di Hutcheon, dove l'"interculturale" viene definito come l'"intergestuale" di una performance. È una vera e propria macchina per improvvisare attriti, stordimenti, vuoti e interstizi tra culture, che permettono nuovi significati. "In transfers from a telling to a performance mode," ci dice infatti la studiosa canadese, "differences of philosophy, religion, national culture, gender, or race can create gaps that need filling by dramaturgical considerations that are as likely to be kinetic and physical as linguistic" (149). I volti, i rituali, le danze e le movenze di quest'Africa della transizione, affiancati, come vedremo, a scelte recitative inconsuete, che Pasolini ricerca e ritrova in *Appunti per un'Orestiaide africana* – ad esempio, vediamo nel film-documentario il gesto minaccioso e magico di una donna africana che potrebbe rappresentare Cassandra, vediamo il volto di un Agamennone capo tribù o le danze allegre dei Wa-gogo –assumono nuovi valori, riempiendo quei *gaps*, quei ritardi, quelle afasie create dal dormiveglia tra segni e culture, nel passaggio ad una modernità plurima.

3. Tra scelte formali e zone di contatto culturali: casi a confronto di film e sceneggiature da farsi in Pasolini.

Una sceneggiatura mai realizzata su di una storia esemplare africana e un primo esempio di "film sul film da farsi" basato su di una parabola indiana ci aiuteranno ad esplorare l'*Orestiaide* in quanto adattamento da farsi: come peculiare processo di indigenizzazione interculturale, ovvero come transmutazione in processo e transculturazione in atto che prevedono il richiamo, l'appello a degli adattatori-interpreti locali, in una zona di contatto.

Abbiamo parlato di un dormiveglia tra segni e tra culture. Dal punto di vista di un dormiveglia o stordimento semiotico presente nell'opera da farsi — ritardo nel processo di adattamento che 'turba' il segno della tragedia occidentale e 'sveglia' i gesti degli adattatori africani — legherei l'*Orestiaide* africana a *Appunti per un film sull'India*, del 1968, girato in India nel 1967 e proiettato alla XXIX Mostra del Cinema di Venezia assieme a *Teorema*. Entrambi i film documentaristici sono formalmente "film sul film da farsi". Ed entrambi si aprono con un'incursione dell'Io pasoliniano come speaker, che ha il compito di chiarire le intenzioni dei film. In India, il fuoricampo di Pasolini dichiara: "Io non sono qui per fare un documentario, una cronaca, un'inchiesta

sull'India, ma per fare un film su un film sull'India" (*Per il cinema 1*: 1063). *L'Orestide* africana si apre in modo analogo, aggiungendo un suggestivo specchiarsi del regista con la sua macchina da presa in un negozio africano, forse come segnale della propria identità estranea. Dichiarò qui Pasolini: "Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare cosa?" E si risponde: "Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film" (1177). Entrambi gli *Appunti per...* chiariscono poi nei primi minuti la storia che devono verificare, la fonte dell'adattamento: in India, Pasolini dichiara di essersi recato per verificare la storia di un maharajah, ambientata in un'epoca indefinita precedente l'Indipendenza dell'India. Ovvero ci troviamo di fronte ad una parabola, ad una leggenda popolare, piuttosto che ad una tragedia greca — sebbene anche *L'Orestide*, di cui abbiamo già accennato al nucleo centrale nel confronto tra Oreste e le Furie, abbia la forza dell'esempio, della parabola.

Il maharajah, narra questa leggenda popolare indiana, si trovava in viaggio per le sue terre sterminate, con la sua corte sontuosa. Giunse così ad una terra innevata e sterile e incappò in un branco di tigri affamate. Il maharajah, mosso da pietà, donò quindi il suo corpo in pasto alle tigri. Successivamente, tuttavia, accadde l'irreparabile: la sua famiglia, la moglie, i figli, perduto il suo status sociale, morirono di fame.

Pasolini e la macchina da presa si muovono così alternativamente tra le folle indigenti e i palazzi di moderni maharajah nell'India post-indipendenza, in cerca dei vari attori che daranno nuovo corpo a questa storia, vere e proprie incarnazioni (potremmo dire, senza indugio adesso, "adattatori") nel passaggio da un'età premoderna, immobile, di casta, ma anche capace di gesti nobili come quello del Maharajah, alla modernità non solo industriale ma anche, terribile, della Fame e della Religione dell'India. "Questo uomo inquadrato potrebbe essere il Maharajah?" "Quella bambinetta sarà la figlia del Maharajah morta per fame?" si domanda Pasolini.

Negli *Appunti per un'Orestide africana*, vediamo sempre la ricerca degli attori per l'adattamento, in Tanzania e Uganda, attori che Pasolini, come per il caso della scelta dell'attore per Malcom X nell'episodio ipotizzato sui ghetti americani di *Appunti per un Poema del Terzo Mondo*, potrebbe anche in questo caso definire come "demiurg[hi], o transfert" (*Per il cinema 2*: 2689), piuttosto che interpreti. Quindi riformatori, 'rimitizzatori' e insieme capaci di trasferire il passato arcaico nel presente. "Questo sarà Agamennone, il capo tribù?" si domanda anche in questa sede Pasolini. "Tra le ragazze africane potremo scovare una possibile Elettra, sorella di Oreste?" Il coro delle voci che ascoltavamo in India è dichiarato ora il tema centrale, ed è sottolineata l'idea che il film su un film da farsi abbia la natura di una interpretazione civile, di un'improvvisazione collettiva: "vorrei che il

mio film sull'Orestiaide in Africa," ci dice Pasolini, "fosse un film in cui il carattere fosse essenzialmente popolare . . . quindi vorrei dare enorme importanza al coro" (*Per il cinema* 1: 1178-1179). Siamo di fronte a un'interpretazione civile del testo che già era emersa nella "Nota del traduttore" di Pasolini allegata all'Orestiaide di Eschilo, una nota in cui la traduzione è presentata come condotta nel "modificare continuamente i toni sublimi in toni civili" (Pasolini in Eschilo 176), il classicismo di Eschilo nei conflittuali tempi moderni.

Tornando ad *Appunti per un film sull'India*, la ricerca degli attori lascia quindi spazio all'inchiesta, tra religiosi, intellettuali, operai, politici, Intoccabili: Pasolini domanda loro se quel gesto pietoso del Maharajah del darsi in pasto ai tigrotti affamati sarebbe oggi possibile come sacrificio nell'India industrializzata. Nell'adattamento della tragedia greca, invece, dove il passaggio all'inchiesta è più netto, lo spazio cambia significativamente di *location*, mentre le riprese permettono una contiguità temporale tra culture anche ideale: è un incontro di Pasolini con alcuni studenti africani all'Università La Sapienza di Roma, ovvero è una zona di contatto, dove i linguaggi si ridefiniscono e modificano reciprocamente, dove i significati di una cultura entrano in uno stordimento-dormiveglia. "Mi sembra che la civiltà tribale africana," lancia la prima ipotesi il nostro, in veste di intervistatore, agli studenti "assomigli alla civiltà arcaica greca" (*Per il cinema* 1: 1181). Il primo studente distingue però tra l'Africa in transizione delle rivolte degli anni '60, e l'Africa del 1970, che, dice, sta tutto sommato assomigliando un po' all'Europa. Avviene quindi un brusco stacco, dove si ritorna ai paesaggi foschi e non necessariamente belli dell'Africa. Tra i personaggi che cerchiamo, mancano le Furie, commenta Pasolini. "Ma le Furie sono irrappresentabili sotto l'aspetto umano" (1183), nota. Saranno proprio quel paesaggio di quell'Africa ora inquadrata nelle sue lande e arbusti spettrali.

Anche negli *Appunti* indiani ci si inoltra in uno scenario arcaico, stavolta però quasi idilliaco, a partire sempre dall'inchiesta: Pasolini fa alcune domande sulla qualità della vita ai contadini in un villaggio rurale, che assume un fascino preistorico per dichiarazione dell'autore stesso; poi, cercando di comprendere il passaggio all'India industrializzata, Pasolini ritorna all'intervista su alcuni operai indiani davanti ai cancelli delle fabbriche, in immagini che ricordano con straniamento l'Italia e le sue lotte operaie. Quindi, Pasolini pone alcune domande su sviluppo e industrializzazione alla redazione del giornale *Times of India*. E ancora riprende la ricerca della possibilità di adattare la storia del maharajah, stavolta con l'aiuto programmato di scrittori e sceneggiatori indiani e delle loro interpretazioni.

Quest'alternanza di ricerca degli attori-demiurghi-transfert e inchiesta etnografica viene spezzata, nella *Orestiaide* pasoliniana, dalla

domanda: "Come rappresentare la guerra di Troia dalla quale ritorna Agamennone?" Il "film sul film da farsi" mostra qui in maniera inconsueta filmati di repertorio, novità rispetto agli *Appunti per un film sull'India*: si tratta dell'atroce Guerra in Biafra. Dalle immagini di repertorio si passa infine ad un'illuminazione che lacera il *continuum* della ricerca dell'appunto per un film da farsi, spezza il racconto, forse persino lo allevia da un faticoso procedere, a tratti macchiato dalla delusione per alcune risposte degli studenti africani alla Sapienza. "L'idea è questa," prelude lo stesso Pasolini narratore del processo d'adattamento, "far cantare anziché far recitare l'*Orestide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz" (*Per il cinema* 1: 1185), trovare cioè una modalità d'espressione ancora differente.

Passiamo così in uno studio musicale, Gato Barbieri al sax e le voci di Archie Savage e Ivonne Murray nelle sale del Folkstudio di Roma, che cantano il dialogo tra Cassandra e il Capo Coro della tragedia, in inglese. Pasolini dichiarò in una *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, che il "film sul film da farsi" sulla *Orestide* potrebbe essere definito infatti "un musical tragico —quella tragicità mistica che è tipica del canto negro" (1201). Perché? Perché i neri d'America sono idealmente i leader di un movimento transnazionale di liberazione del Terzo Mondo.

Il "film sul film da farsi" adatta principalmente così una *traveling story*, la tragedia, non tanto al mezzo, quanto alla possibilità espressiva dei suoi interpreti locali. E gli "adapters of traveling stories," ci dice Hutcheon sempre a proposito della *indigenization*, "exert power over what they adapt" (150). La studiosa canadese ci offre anche una metafora utile per chiarire il nostro caso, quella di due strumenti molto in voga nella valigia del viaggiatore intercontinentale: l'adattatore della presa di corrente e il convertitore di voltaggio, entrambi necessari per ricevere energia muovendosi tra paesi lontani. Con questi due strumenti, l'elettricità può essere *adattata* per essere *usata*, convertita in differenti contesti. Immaginiamo ora l'*Orestide* pasoliniana come un dispositivo utilizzabile per convertire il proprio messaggio-voltaggio (la tragedia di Oreste come transizione epocale) al contesto di sua applicazione (la realtà africana in transizione): per consentire che questo messaggio funzioni, venga *usato*, si mostra la necessità degli attori-interpreti-demiurghi e adattatori-transfert. L'*Orestide* così pensata, come adattamento incompiuto, è cioè un convertitore del mito di Oreste che non può esistere senza adattatori 'di corrente' contestuali.

Questa ci sembra, in Pasolini, la forma eletta volontariamente con cui rendere espressiva un'identità del Terzo Mondo, offrendo cioè un dispositivo a significazione *time-lagged*, 'ritardato' e incompleto nella sua rappresentazione, che citerei ancora da Bhabha, "slow down the linear, progressive time of modernity to reveal its 'gesture', its *tempo*."

Così facendo, questo *time-lag* del segno “*keeps alive the making of the past*” (253-254) delle popolazioni africane, rende presenti i segni e i gesti di una preistoria, aprendo il futuro della modernità plurima della differenza culturale. Il processo d’adattamento si sovrappone insomma ad un “process of reinscription and negotiation —the insertion or intervention of something that takes on new meaning” nella catena significante del linguaggio usato per identificare una cultura, chiamando contemporaneamente all’appello i nuovi leader della Negritudine, in un “reordering of symbols . . . in the sphere of the social” (191), che rende il “film sul film da farsi” pasoliniano “an object of totemic significance” (MacDougall 162), del quale i protagonisti si appropriano per un nuovo uso.

Se dunque, come opera da farsi, l’*Orestia*de pasoliniana propone questa indigenizzazione interattiva, dal punto di vista, poi, di uno stadio di vuoto o dormiveglia tra culture, presenta una transculturazione, processo preceduto da una “parcial *deculturación*” alla quale segue una “*neoculturación*,” come scriveva Fernando Ortíz, padre del termine ripreso dalla Pratt, che già alla fine degli anni ‘70 definiva questo processo di contatto tra culture come un “proceso *transitivo* de una cultura a otra” (96-97, corsivo mio), e non una semplice acquisizione-acculturazione.

Rispetto alla transculturazione, alternativa tra sonno preistorico e sonno neocapitalistico, direbbe in questo frangente Pasolini, l’*Orestia*de africana ha molte affinità con *Il padre selvaggio*. *Il padre selvaggio* è una sceneggiatura in forma autonoma, abbozzata e riscritta più volte fino alla pubblicazione del 1975 per Einaudi. Se riprendiamo il saggio “La sceneggiatura come ‘struttura che vuole essere altra struttura’,” pubblicato poi in *Empirismo eretico* nel 1972, questa sceneggiatura è definibile “una struttura morfologicamente in movimento” (Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte* 1495), perché il suo segno si muove tra letteratura e cinema, due sistemi semiotici differenti, basati l’uno sulla lingua naturale, l’altro sulle immagini archetipiche della memoria e del sogno. Il confronto interculturale è, in questa sceneggiatura mai realizzata, quello tra un’insegnante europeo, idealista, inquieto, contestatario dell’educazione e della retorica dei precedenti insegnanti colonialisti, e il giovane Davidson, lo studente della scuola del piccolo villaggio di Kado dove l’insegnante giunge a lavorare.

Davidson, lo studente brillante ma anche recalcitrante, è da subito identificabile come il testimone-adattatore-attore del passaggio dalla preistoria alla Storia, con tutte le sue contraddizioni, violenze arcaiche e moderne, che lasciano come residuo di speranza la forza della poesia, unica rimitizzazione possibile; quella poesia sull’Africa che, leggiamo nella sceneggiatura, scrive Davidson come una sorta di implicito ‘compito da fare a casa’ consegnatogli dal maestro europeo: non una poesia come idillio della propria terra, ma come “duro sentimento di passione

razionale" (Pasolini *Per il cinema* 1: 313), contestataria sia dei rituali di cannibalismo perpetrati nel villaggio di quel suo Padre Selvaggio tribale, sia del colonialismo; possibilità di quel passaggio tra un tempo di Maledizione e un nuovo tempo di Benedizione. Per il giovane Davidson, scrivere quella poesia finale significa sanare l'irrazionalità arcaica delle Erinne e trasportarla nel mondo moderno, perché, cito ora dall'"Appendice" a *Il padre selvaggio*, "esprimersi, " per lui, "significa guarire" (325): è un'espressività retroattiva, ma che così produce futuro.

Davidson anticipa l'Oreste della negritudine di *Appunti per un'Orestide africana*, colui che viene dall'esilio dalla terra patria, e vi ritorna da riformatore, mentre le Erinne sono tramutate in Eumenidi dalla dea Atena. La poesia, quell'arte protetta ora dalle Eumenidi, è il controcanto espressivo di una democrazia da contestare se si limita ad essere una democrazia formale, come Pasolini discute ritornando ancora con gli studenti africani alla Sapienza. Così come l'aula della Sapienza dell'*Orestide* africana, l'aula della scuola dove insegna l'insegnante europeo de *Il padre selvaggio*, cercando di proporre metodologie di insegnamento alternative, ci offre inoltre un ulteriore esempio di zona di contatto: sebbene sia descritta come "la sede di tante inutili battaglie ideali" (Pasolini, *Per il cinema* 1: 300), essa si contrappone a quella "foresta assolata, muta, immobile, irrevocabile" (305), quell' "orrendo e purissimo paesaggio" (307) africano, davanti al quale Davidson rimane paralizzato, e che adombra riti di cannibalismo perpetrati sui corpi di alcuni soldati ONU con i quali poco prima aveva condiviso i bagordi di una notte.

L'irrazionale del rituale arcaico si trasforma nell'irrazionale espressivo della poesia, di una nuova danza improvvisa, in quella che Butler ha definito, in rapporto al tema della costruzione e distruzione del genere, una "practice of improvisation within a scene of constraint" (1), la *constraint* che Davidson sente nei confronti del proprio passato rappresentato dalla terribilità della landa africana che lo immobilizza. Una pratica liberante di improvvisazione e di ri-creazione, come la danza della tribù dei Wa-gogo che Pasolini, quasi alla fine della *Orestide* africana, elegge a modello della possibile transizione tra arcaico e moderno: una danza che prima assumeva significati religiosi e cosmogonici precisi, ed ora è allegra, giocosa, e ripete quei gesti sacri svuotandoli di significato. Qui la danza, in *Il padre selvaggio*, la poesia. La poesia che rappresenta una *Nachträglichkeit*, quella retroattività dell'azione differita del soggetto rappresentato in una cultura di cui parla sempre Bhabha attraverso John Forrester: "a transferential function, whereby the past dissolves in the present," nell'evento del segno, "so that the future becomes (once again) an open question, instead of being specified by the fixity of the past" (Forrester, citato in Bhabha 219). L'immagine-segno del cinema della *Orestide* africana retroagisce allo stesso modo: attraverso il suo mostrarsi sospesa, nel corso del sopral-

luogo per una tragedia, dà possibilità espressiva ai ricettori della proiezione e agli attori del luogo dell'adattamento nella definizione della loro identità in una zona di contatto.

L'*Orestiaide* africana di Pasolini è così una strategia adattativa e improvvisativa di una compresenza laboratoriale tra culture, dove l'interculturale si traduce nell'intergestuale di una improvvisazione del segno ad opera dei soggetti di una cultura che superano così, guarendolo e traducendolo, un precedente stadio arcaico e irrazionale: deculturizzandosi e neoculturizzandosi, creano così uno stato di transculturazione reciproca con l'Occidente. Questa 'macchina' supplementare e liberatoria, fatta per la sopravvivenza e per il gioco, descrive un movimento inter-semiotico di dormiveglia tra letteratura e cinema, una *epoché* prodotta da un incontro tra quelli che una volta erano considerati i *travelers* rispetto a popolazioni *travelees*, ovvero tra quelli che una volta erano i viaggiatori-colonizzatori — e che qui sono invece rappresentati dal maestro europeo de *Il padre selvaggio*, idealista e convinto del potere della poesia, educatore di frontiera — e quelli che una volta erano considerati brutalmente gli arretrati, i tribali, e addirittura i *bon sauvage* pronti a rivelarsi imprevedibilmente feroci come i polinesiani del *Typee* di Melville.

Una formula, un dispositivo, una macchina, quella del "film sul film da farsi", atta a consentire, nel suo ritardo-dormiveglia semiotico, la potenzialità espressiva del Terzo Mondo come spazio transnazionale retroattivo e supplementare. Interpellando così, non dimentichiamolo, attraverso affinità e intersezioni, non solo l'Africa, ma anche la cultura italiana e europea.

Leggiamo per l'ultima volta quello che ci suggerisce ancora il testamento di Orfeo nelle particolari *Argonautiche* di *Petrolio*: "Ricordatevi di quello che vi dice un poeta dalla tomba (vicino a un pozzo petrolifero), voi non siete 'tardi', non siete 'seriori': siete gli 'ultimi'" (Pasolini *Petrolio* 147). L'invito dell'Orfeo di Pasolini era però quello del non-ritorno, nel continuare a sognare il viaggio. Oggi, in un'Italia transnazionale orientata verso una propria peculiare post-nazionalità, dobbiamo forse chiederci a chi si rivolga quel "voi," chi siano cioè i soggetti passibili di una condizione di *ultimità*, "arrivati al culmine del viaggio" (147) della loro cultura, pronti forse per un nuovo adattamento.

Opere citate

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

Camon, Ferdinando. *Il mestiere di scrittore: Conversazioni critiche*. Milano: Garzanti, 1973.

Forrester, John. *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- Fortini, Franco. *Saggi italiani*. Milano: Garzanti, 1987.
- Hjelmslev, Lev. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: Wisconsin University Press, 1961; trad. it. di Giulio C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1968.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. A cura di Krystyna Pomarska e Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.
- Lotman, Jurij M. e Uspenskij, Boris A. *Tipologia della cultura*. A cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri. Milano: Bompiani, 1975.
- MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. A cura di Lucien Taylor. Princeton NJ: Princeton University Press, 1998.
- Ortíz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azucar*. Caracas: Acayucho, 1978.
- Pasolini, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestiade africana*. 1970. Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna, 2008. Libro e Dvd.
- . *Per il cinema*, 2 voll. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori, 2001.
- . *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1999.
- . *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1999.
- . *Petrolio*. Torino: Einaudi, 1992.
- . "Nota del traduttore." Eschilo, *L'Orestiade*. 1960. Torino: Einaudi, 1985, 175-178
- . *La religione del mio tempo*. Milano: Garzanti, 1961.
- Pratt, Marie Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London e New York: Routledge, 1992.