

Il Padre selvaggio di Pasolini: Il colonialismo come “Struttura che vuol essere un'altra struttura”

Pasquale Verdicchio University of California, San Diego

traduzione dall'inglese a cura di Francesca Cecchetto (progetto tirocinio FUSP | ZEST)

Scrittore, regista e saggista, Pier Paolo Pasolini fece il suo debutto nel 1948 con un piccolo volume di poesie in dialetto friulano, lingua natia della madre. Lo scrivere nella lingua di una sottocultura segnò l'inizio dell'impegno e dell'interesse dell'autore verso le culture marginalizzate, due aspetti che lo accompagneranno per tutta la sua esistenza. Alla fine degli anni '40 Pasolini, insegnante e membro attivo del Partito Comunista Italiano (PCI) del Friuli (allora regione sottosviluppata del Nordest italiano), iniziò a essere visto con ostilità dagli attori che orientavano la politica e la cultura dell'epoca. Le attività organizzative e pedagogiche che svolgeva con operai e contadini spinsero un curato locale a prendere provvedimenti contro l'autore. Pasolini venne denunciato per omosessualità in quanto rappresentava una minaccia per i suoi giovani allievi maschi, accusa che lo portò non solo a perdere la cattedra, ma anche a essere espulso dal PCI nel 1949. Questo susseguirsi di eventi mise ancora più in luce il carattere apparentemente contraddittorio della vita dell'intellettuale: l'omosessualità, il Marxismo e il Cattolicesimo ebbero un ruolo attivo e cruciale nel colorare l'arte di Pasolini e nel plasmare la sua relazione con la società italiana fino al 1975, anno in cui venne assassinato per ragioni politiche/passionali.

Dal 1949 al 1977, due anni dopo la sua morte, Pier Paolo Pasolini fu imputato in approssimativamente 33 processi per svariati capi d'accusa, tra cui: “offesa al buon costume e al comune senso della morale e del pudore” (per *Mamma Roma*, 1962); “vilipendio alla religione di stato, con il pretesto di descrizione cinematografica, dileggiandone la figura e i valori di Cristo con il commento musicale, la mimica, il dialogo ecc.” (per *La ricotta*, 1963); rappresentazione di

“scene offensive del comune senso del pudore, a titolo esemplificativo, nella rappresentazione dei contatti e amplessi tra l’ospite e la cameriera, la padrona di casa e i componenti maschi della famiglia, nonché le tendenze omosessuali del padrone di casa, il padre, contrarie a qualsiasi valore morale, sociale e familiare” (per *Teorema*, 1968); presenza di contenuto “blasfemo, sovversivo, pornografico, indecente ecc.” (per *Il Decameron*, 1971); accuse per “film pieno di oscenità... nient’altro che una serie di volgari esibizioni di organi sessuali, tutti chiaramente fotografati” (per *Il fiore delle Mille e una notte*, 1973).

Sebbene i capi d’accusa imputati a Pasolini avessero l’obiettivo di suscitare l’indignazione delle fasce sociali più conservatrici, di fatto essi si servono di slogan come “comune senso del pudore e della morale” per celare una provocazione molto più infida ai danni della diversità ideologico-culturale. Uno degli aspetti più palesi delle pellicole pasoliniane sta nel fatto che il regista non cerca meramente di scandalizzare il pubblico, bensì intende presentare una visione del mondo che sia ideologicamente conflittuale e al contempo compromettente per la cultura predominante.

L’arte proposta e prodotta da Pasolini è “esplorazione del non detto nei dibattiti ideologici comuni e ufficiali” e la sua efficacia risiede nella rappresentazione di “qualcosa che scandalizza per il fatto stesso che è come è. È la sua natura che scandalizza: perché, per una ragione o l’altra, è una natura diversa” (Ferrero, 2). Il termine “diverso” diventerà per Pasolini rappresentativo di un concetto centrale. Aggettivo spesso usato come colloquialismo per indicare l’omosessualità, Pasolini si assunse il compito di disperderne le connotazioni negative infondendolo di una sorta di rilievo culturale e di militanza. Il diverso, concetto di matrice fortemente biografica, acquisì una dimensione culturale e politica tramite cui l’autore cercò di raccordarne le molteplici manifestazioni (omosessualità, sottoproletariato, Terzo Mondo) in un fronte comune e antitetico rispetto all’autorità ufficiale.

Secondo Pasolini la fisicità, i corpi e gli organi sessuali identificano le persone in quanto prodotti periferici di specifiche condizioni socio-economiche e/o storiche. Pertanto, dal momento che “il linguaggio d’azione o semplicemente di offensiva è uno stadio della contestazione pre-rivoluzionaria”, la cultura ufficiale ritiene necessario silenziare o censurare

questi corpi per renderli invisibili. Mettere in mostra senza alcuna remora i corpi dei sottoproletari, come viene fatto in molti film di Pasolini, è un'offesa alle norme sociali in quanto espone un codice d'essere che demistifica i corpi ideali dei borghesi proponendone delle (sotto)alternative. Oltre che essere manifestazione di un potenziale rivoluzionario, il "linguaggio d'azione" espresso da quei corpi è anche indicativo della diversità della lingua parlata, i dialetti. La lingua parlata infrange infatti i codici culturali collaudati e segnala una minaccia intrinseca al potenziale auto-espressivo delle classi marginalizzate, minaccia per cui non vi possono essere negoziati.

Pasolini, lui stesso intellettuale "diverso" ma borghese, si rende conto di aver bisogno di abbandonare la lingua standardizzata della cultura intellettuale italiana e di dover iniziare se stesso a una lingua rivoluzionaria. La sua è una doppia iniziazione: in primo luogo nella lingua del Marxismo e in secondo nella lingua delle culture marginalizzate (come il dialetto friulano). Le due lingue si integrano l'una nell'altra per poi riaffermarsi nella critica sociale condotta dall'autore, la quale si serve della produzione letteraria e cinematografica per privilegiare canali specifici (come i corpi dei sottoproletari) attraverso cui avviare una discussione su marginalizzazione, esclusione, oppressione e conflitto. Sebbene non immuni al fascino e all'influenza della cultura predominante, le opere pasoliniane rappresentano un tentativo di dissipare la retorica ufficiale di certi dibattiti che vengono contrapposti alle alternative più discordanti.

Accattone (1961) segna l'inizio del viaggio di Pier Paolo Pasolini nel mondo della cinematografia, la sua iniziazione in quanto autore-regista e la sua esplorazione delle riflessioni socio-politiche attraverso un vocabolario visivo. *Accattone* spalanca prepotentemente le porte della sintesi pasoliniana sulle culture marginalizzate. In questa sua primissima opera cinematografica, elementi estrapolati dalla cultura predominante, come i versi di Dante o la musica di Bach, fanno da sottofondo alle azioni e ai corpi dei personaggi sottoproletari. Queste scelte trasgressive non vengono facilmente perdonate dai tradizionalisti: i corpi dei film

pasoliniani e i loro linguaggi disturbano infatti i rigidi difensori del “bene comune”. Dopo aver rappresentato attraverso i suoi libri la realtà dei ragazzi delle borgate romane e della cultura marginalizzata di Napoli, Pasolini iniziò presto a riflettere sulla condizione dei popoli del Terzo Mondo, secondo lui rappresentativa di uno spaccato subalterno parallelo e di un serbatoio colmo di potenziale rivoluzionario. L'autore sviluppa dunque un'analisi del linguaggio cinematografico a completamento di altre esplorazioni pratico-teoriche delle lingue scritte e orali. Sebbene Pasolini sia fortemente consapevole della distanza che separa le diverse sfere dell'espressione linguistica, il suo obiettivo è ideare un vocabolario visivo attraverso cui queste realtà parallele possano trovare punti di contatto.

Pasolini tratta intenzionalmente le tematiche della potenziale diversità di registri e del loro valore in quanto spazi culturali alternativi e strumenti di resistenza, e così facendo sembra toccare ciò che oggi noi definiamo studi post-coloniali. *Il padre selvaggio*, sceneggiatura ambientata in Africa che precede di quasi dieci anni il primo film africano del regista (*Appunti per un'Orestide africana*, 1970), prepara il terreno su cui riflettere circa la realtà del post-colonialismo che sta prendendo forma di pari passo all'attecchimento del consumismo nel mondo industrializzato.

Abiura e conflitto

Benché sempre desideroso di identificare quali popolazioni potessero portare avanti il disfacimento della sua stessa cultura borghese, con gli anni Pasolini inizierà a criticare la rappresentazione eccessivamente idealistica della subalternanza che ha contraddistinto alcune delle sue opere cinematografiche. Attraverso una triade di film, soprannominata da Pasolini stesso “Trilogia della vita” e composta da *Il Decameron* (1970), *I racconti di Canterbury* (1971) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), il regista si prefiggeva di manipolare gli omonimi racconti canonici, tutti contrassegnati da una forte carica inventiva, al fine di evidenziare il

potere e il potenziale rivoluzionario dei corpi dei sottoproletari. In *Abiura della Trilogia della vita* (1975) Pasolini arriva a rinnegare questi film in quanto basati su un suo errore di giudizio (Pasolini 1976, 71). Per chi abbia familiarità con Pasolini e le sue opere, quest'abiura non sarà certo stata una sorpresa, quanto invece un'ulteriore prova dell'eccentricità dell'intellettuale. Come si evince dai seguenti versi tratti da *Una disperata vitalità* (1964, 1996), Pasolini aveva accolto piuttosto di buon grado la sua posizione in Italia:

*La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi.*

(14)

Nella sua abiura Pasolini prende una posizione alquanto cinica, affermando che i corpi rappresentati nella "Trilogia" avrebbero dovuto contrapporsi alla sottocultura dei mass media e del consumismo. A dire il vero quei corpi, conclude l'autore, erano già stati condannati molto prima della realizzazione delle pellicole, e il colpevole di tale destino non fu altro che il rinomato "boom economico" degli anni '60 che scaraventò l'Italia nella dimensione della società post-industriale e del neo-capitalismo. Era proprio a questa transizione verso l'iper-nazionalismo che Pasolini imputava il deterioramento culturale e antropologico del paese. Pasolini, che non era tipo da prendere il tema della morte alla leggera, trasformò questo "errore di giudizio" in una forma di adattamento e di conformismo artificioso, come dimostrato da questo "Comunicato all'Ansa [scelta stilistica]" (1971):

Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo. Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero. Naturalmente per ragioni pratiche.

Nonostante tutto, Pasolini continuò a essere al centro del mirino per via delle sue opere e del suo credere in un passato ormai irrecuperabile. A coloro che lo interpellavano circa i problemi della società contemporanea o che gli chiedevano di esporre la sua visione del presente, Pasolini rispondeva con la retorica abiura della “Trilogia”, la quale getta a sua volta le basi per l’ultimo progetto dell’autore: *Salò* (1975).

Adattamento approssimativo di *Le 120 giornate di Sodoma* di Sade, *Salò* incarna la resurrezione pasoliniana degli ultimi giorni del fascismo agli sgoccioli della Seconda guerra mondiale e propone una chiave di lettura per l’omogeneizzazione e l’oggettificazione fascista dell’umanità, due processi ancora in atto all’epoca di Pasolini. Uso e abuso di corpi in degrado, tortura, sadismo, corruzione dell’erotismo e rapporti sessuali sono i temi principali di *Salò*. Secondo Pasolini il fascismo che aveva trovato terreno fertile nella prima metà del secolo non era scomparso, bensì aveva semplicemente cambiato forma. L’autore riteneva infatti che il consumismo, nuovo volto del fascismo, aveva decimato il sottoproletariato italiano e minacciava di decimare anche i popoli del cosiddetto Terzo Mondo. Come ci si può immaginare, anche *Salò* fu fortemente soggetto alla censura. Mentre le prime opere pasoliniane vennero considerate una minaccia per la loro rappresentazione del potenziale pre-rivoluzionario del sottoproletariato, *Salò* è sovversiva in quanto identifica chiaramente il potere perverso del fascismo e i suoi strascichi. Già nel Comunicato all’ANSA riportato precedentemente Pasolini aveva sottinteso con fare ironico che l’incantesimo del fascismo risiede nella sua capacità di camuffarsi da protettore delle norme collaudate, dell’ordine e della chiarezza. Trovare la libertà attraverso “schemi collaudati” non è infatti nient’altro che il contrario della libertà e con *Salò* Pasolini riesce a dimostrarlo chiaramente, e lo fa dando risalto agli schemi narrativi del fascismo. Facendo introdurre ciascuna serie di atrocità dalle voci narranti dei carcerieri borghesi fascisti, Pasolini svela la violenza intrinseca di quest’ideologia. Lo schema di *Salò* è molto più diretto rispetto a quello di altri film pasoliniani e man mano che la narrazione fascista degenera nel soggiogamento dei soggetti taciuti e tacenti, le “ragioni pratiche” della retorica pasoliniana vengono alla luce.

Di conseguenza, una delle principali differenze tra la “Trilogia” e *Salò* sta proprio sul piano comunicativo. Le opere della “Trilogia” mantengono ancora una speranza nel potenziale

dialettico dell'erotismo espresso dai corpi dei sottoproletari, unico mezzo tramite cui comunicare la propria condizione. *Salò* rigetta invece qualsiasi possibilità di comunicazione ricorrendo alla completa oggettificazione sessuale. La dialettica viene interamente stravolta per la sola funzione e a singolo beneficio del sistema di consumo che è il fascismo. La comunicazione e la sua mancanza definiscono rispettivamente l'erotismo e la pornografia. *Salò* diventa il dito accusatorio con cui Pasolini traccia il *fil rouge* che unisce fascismo, censura e pornografia.

Il film suscitò una reazione negativa anche in coloro che in passato avevano sostenuto Pasolini. In "Sade è dentro di noi", Italo Calvino suggerisce che:

Un effetto "morale da Sade si può ricavare solo se la "denuncia" tiene il suo indice puntato non sugli altri ma su noi stessi. Il "luogo dell'azione" può essere solo nella nostra coscienza. (111)

Calvino critica Pasolini per aver completamente ignorato gli intenti di Sade ne *Le 120 giornate di Sodoma* e per aver prodotto un testo inadatto a raccontare gli ultimi giorni del fascismo in un'Italia squarciata dalla guerra, affermando che il regista era avulso dal mondo in cui viveva. In realtà Pasolini era intimamente consapevole della sua ineluttabile situazione di privilegio sociale in quanto intellettuale borghese e degli effetti che il mantenimento dello *status quo* ha coloro considerati "da sfruttare". L'opinione di Calvino sembra invece rispecchiare proprio la perdita di diversità nella società contemporanea e la convinzione che da un punto di vista pedagogico siamo confinati all'interno delle lezioni impartite dalla cultura dominante.

Imparando dai propri errori

Pier Paolo Pasolini scrisse *Il padre selvaggio* nel 1963 durante il processo al film *La ricotta* per vilipendio alla religione. Dal momento che *Il padre selvaggio* non divenne mai film,

la critica letteraria lo definisce una sceneggiatura “irrealizzata”, etichetta che quasi automaticamente relega l’opera a uno status inferiore. A determinare l’“irrealizzazione” del film furono il processo, ovviamente, e le molteplici problematiche legate al reperimento dei finanziamenti necessari. Lo stesso Pasolini giustifica la non-concretizzazione del progetto in una breve appendice al testo pubblicato postumo, collocata prima della poesia *E l’Africa?* e riportata di seguito (Einaudi, 1975):

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

Il padre selvaggio viene spesso definito dalla critica come “l’opera più ambiziosa di Pasolini” tra tutte le sue riflessioni circa il Terzo Mondo e rappresenta una parte integrante, sebbene ancora non pienamente apprezzata, della produzione artistica dell’autore. Pur rimasto solo sceneggiatura, *Il padre selvaggio* è un’opera d’arte completa che si colloca sia oltre le categorie di film e sceneggiatura sia a metà strada tra esse. Scritto subito dopo *La resistenza negra*, saggio introduttivo a un’antologia di scrittori neri pubblicata nel 1961, *Il padre selvaggio* esplora in modo più ampio quella che si può considerare la riflessione teorica più estesa di Pasolini circa il terzomondismo.

La resistenza negra funge da *trait d’union* tra l’omonimo fenomeno sociale (Resistenza Negra) e la Resistenza italiana durante il fascismo, altro fattore che induce Pasolini a volgere lo sguardo verso il Terzo Mondo. Constatando che la Resistenza appartiene ormai al passato e che i suoi effetti sul “nostro mondo” si sono esauriti, Pasolini identifica nella Resistenza Negra l’esempio di una rivoluzione permanente: “non è finita; e pare non debba finire com’è finita qui da noi...”.

Le aspettative di Pasolini nella Resistenza Negra si basano sulla convinzione che non sia avvenuta una “scissione tra resistenza e Resistenza”. In altre parole, il movimento politico per l'autonomia nazionale e la lotta per la giustizia sociale sono una sola cosa e la stessa.

Contrariamente a molti commentatori, a mio avviso il fatto che *Il padre selvaggio* non sia mai diventato film è trascurabile e anzi ritengo che il suo rilievo come opera risiede in parte proprio in questo. In quanto documento con forte peso ideologico, *Il padre selvaggio* si colloca in quello spazio ambiguo e contraddittorio della relazione pasoliniana con il “diverso”. *Il padre selvaggio* segna l'inizio di una ricerca e di un'esplorazione formale, strutturale e linguistica che Pasolini aveva già incominciato a trattare in una serie di saggi sul cinema, di cui il primo è *Il cinema di poesia* scritto nel 1965. Queste riflessioni trovano continuità in *La sceneggiatura come 'Struttura che vuol essere un'altra struttura'”,* (1965) dove lo scrittore-regista riflette proprio sulla realizzabilità di una struttura che non è né letteraria né cinematografica, bensì che “[allude di continuo] 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 in quel determinato frangente, nonché della transizione/congiunzione tra testo letterario e testo visivo.

* * *

Ne *Il padre selvaggio*, opera in cui si nota l'interesse di Pasolini verso una relazione pedagogica con il Terzo Mondo, vi è l'accostamento di un personaggio europeo agli abitanti di un paese africano non menzionato (molto probabilmente il Congo visto il momento storico in cui la sceneggiatura è stata scritta). La trama racconta di un insegnante europeo che arriva in un villaggio africano con il compito di istruire una classe di giovani uomini. Indirettamente *Il padre selvaggio* tocca dunque 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 progressismo dell'Europa). In classe la resistenza decade quando l'insegnante tiene una lezione sulla poesia, la quale non solo rafforza il senso di

appartenenza degli studenti alla loro cultura, ma sembra al contempo riuscire a instaurare una sorta di comunicazione interculturale. Davidson, l'alunno su cui si focalizza la sceneggiatura, rimane estasiato dal potere della poesia. Grazie a essa il giovane raggiunge una consapevolezza di sé e del contesto in cui vive che si manifesta per la prima volta durante una visita al suo villaggio e che lo spinge a prendere parte a un'insurrezione contro le forze europee che vi risiedono. La poesia pare dunque avergli fornito una nuova visione del mondo. Sebbene apparentemente al limite della pazzia, le sue azioni scaturiscono proprio dal processo poetico e sono il risultato del suo crescente senso di responsabilità verso il suo paese e il suo popolo.

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. Per evidenziare la necessità di abbandonare le forme coloniali e le espressioni colonizzate, all'inizio de *Il padre selvaggio* l'insegnante assegna svariati temi agli studenti, che loro svolgono e consegnano. Le composizioni si rivelano disastrose in quanto i ragazzi scrivono ancora sotto una forza oppressiva. I temi sono inqualificabili: pensieri retorici che avendo perso la loro forma usuale sono talvolta addirittura sgrammaticati. [... L'insegnante] grida loro che essi non sono più sotto l'autorità e la retorica dei colonialisti: "sono liberi, liberi, *sono liberi!*" (Pasolini 1999, 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. Ciononostante, il forestiero, un educatore ignorante ma benintenzionato, non può diventare altro che un "padre selvaggio" potenzialmente distruttivo per la popolazione che intende istruire. La distanza culturale che intercorre tra l'insegnante e i suoi studenti è troppo ampia. Sostituire forme esplicitamente coloniali con nuovi elementi dell'"alta" cultura europea, giudicata dall'educatore stimolante per i suoi allievi, non è altro che un'azione arrogante destinata al fallimento, e con scopi non meno coloniali di ciò che è chiamata a sostituire.

Come per i saggi sulla natura del linguaggio cinematografico citati in precedenza, anche ne *Il padre selvaggio* le immagini ricoprono un ruolo prioritario. Le parole “IMMAGINE PER IMMAGINE” ricorrono spesso nelle descrizioni di ricordi o nelle dinamiche immaginative dei personaggi. “IMMAGINE PER IMMAGINE” funge quasi da ripresa panoramica e diventa specchio per il lettore di un processo simile a quello vissuto dal giovane Davidson, ossia la ri-acquisizione della consapevolezza circa la propria terra e la propria cultura. Nel tentativo di porre fine al disfacimento delle culture africane provocato dai colonialisti europei, l’insegnante europeo propone la poesia come strumento pedagogico. Nella poesia, che per l’insegnante strettamente legata a un senso estetico a cui la violenza è estranea, Davidson trova un potenziale inventivo che è liberatorio nel vero senso del termine in quanto rende possibile la sua ribellione contro gli europei. Ed è anche quest’uso inventivo della poesia a evidenziare la distanza pedagogica tra Davidson e l’insegnante. Cieco davanti al vero potere rivoluzionario della poesia e delle immagini, l’insegnante trova questi effetti inspiegabili e ripugnanti:

Tu nel tuo villaggio, con tuo padre, coi tuoi fratelli, hai tradito te stesso, l’unico vero Davidson sull’Africa e sulla terra! Scusami, ho coraggio a scherzare... ma ecco, almeno... hai dimenticato di essere un uomo moderno, civile... oh, no, non per colpa tua... sei tornato indietro nei secoli, hai ceduto. Ti sei drogato, hai partecipato a dei riti che non sono più i tuoi, e quindi sono colpevoli.

La convinzione che Davidson e i suoi compagni siano stati condizionati da una cultura colonialista che li ha resi “uom[ini] modern[i], civil[i]...” in tutte le possibili connotazioni negative, sottolinea l’incapacità dell’insegnante di vedere le tendenze colonizzatrici della sua stessa cultura. L’insegnante non concede a Davidson e ai suoi compagni la scelta dell’“invenzione”, la possibilità di raccontarsi come soggetti nuovi tra mondi diversi. Sebbene non possano tornare pienamente a una cultura pre-coloniale, questi giovani uomini rappresentano la realtà più interattiva della cultura e rifiutano la purezza dell’orientamento culturale imposto dall’insegnante.

Rispetto a *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, *Il padre selvaggio* ricopre un ruolo di maggior rilievo tra le opere pasoliniane. Nella prima, Pasolini propone una serie di riflessioni sull'essenza della sceneggiatura. L'autore identifica la sceneggiatura come "il dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura", pur affermando che il suo interesse non risiede nell'indagare la trasformazione del testo nell'"opera cinematografica che essa presuppone". "Quello che mi interessa", continua, "è il momento in cui la sceneggiatura può essere considerata una "tecnica autonoma, un'opera integra e compiuta in se stessa" (187). Scindendola dal film, Pasolini fa decadere il canone secondo cui la sceneggiatura godrebbe di prestigio secondario rispetto al prodotto "finito" (il film), prestigio che viene ulteriormente indebolito se la sceneggiatura in questione non trova realizzazione come pellicola. Pertanto, al fine di innalzarne il prestigio e la funzione, Pasolini definisce la sceneggiatura "scelta di una tecnica narrativa".

Tuttavia, Pasolini ribadisce che per permettere alla sceneggiatura di mantenere il suo valore in quanto forma di transizione (o di trasformazione), essa deve conservare perfino all'interno di questa "scelta" la sua "allusione continua a un'opera cinematografica da farsi" (187). Fare della sceneggiatura una semplice forma a se stante significherebbe soltanto inserirla all'interno delle "forme tradizionali delle scritture letterarie". Ovviamente, come riconosciuto da Pasolini stesso, la critica di questa forma ibrida richiede una nuova serie di codici analitici che siano in grado di sia gli aspetti tipici della sceneggiatura che la sua autonomia. Esaminare una sceneggiatura con gli strumenti utilizzati per la convenzionale critica letteraria negherebbe infatti l'elemento occulto di questa forma, "l'allusione a un'opera cinematografica da farsi". Pasolini definisce quest'elemento come l'"elemento che lì non c'è", ma che va "presuppost[o] ideologicamente" in quanto parte del codice critico e di una "volontà della forma" (188). In altre parole, il fatto che la sceneggiatura sia predisposta per venire rappresentata attraverso un altro mezzo (la cinematografia) è parte integrante della sua struttura/forma. Pertanto, il lettore di una sceneggiatura viene ricoperto di un ruolo specifico, vale a dire di prestare al testo "una compiutezza visiva che esso non ha, ma a cui allude" (189). L'autore illustra dunque il processo di lettura che egli si aspetta di fronte a questa tipologia testuale. Non intendo analizzare il

linguaggio sviluppato da Pasolini per la sua critica cinematografica. Basti sapere che la sceneggiatura e i suoi segni propongono e seguono un duplice percorso di lettura e significazione. Da un lato, vi è il percorso letterario attraverso cui il segno conduce al significato; dall'altro, il percorso cinematografico attraverso cui il segno conduce al film, il quale conduce al segno visivo che a sua volta conduce al significato. Questo sommario riassunto, che non rende di certo giustizia alla dettagliata esposizione pasoliniana, ha solamente l'obiettivo di sottolineare che per Pasolini la sceneggiatura contiene sempre quell'altra forma, ossia la forma visiva. “Non solo dunque il segno della sceneggiatura esprime oltre che la forma ‘una volontà della forma a essere un'altra’, cioè coglie ‘la forma in movimento’. [...] [L]a parola della sceneggiatura è, così, contemporaneamente il segno di due strutture diverse, in quanto il significato che esso denota è doppio: e appartiene a due lingue dotate di strutture diverse” (192-193).

Il paradosso viene svelato quando ci rendiamo conto di essere “davanti a un fatto curioso: la presenza di un sistema stilistico là dove non è ancora definito un sistema linguistico, e dove la struttura non è cosciente e descritta scientificamente” (194). Pertanto, mentre la sceneggiatura è una forma che si muove verso un'altra forma e la sua struttura si muove da letteraria a cinematografica, la lingua di transizione resta ignota o non ancora nota. Far agire gli scritti teorici di Pasolini secondo le sue opere artistiche arricchisce le seconde e al contempo conferisce una funzione più pratica ai primi. Se si fanno confluire teoria e pratica in un tutt'uno, opere come *Il padre selvaggio* iniziano a svelare il loro valore di transizione. Oltre che come movimento intrinseco da sceneggiatura a film, *Il padre selvaggio* può infatti essere letto come analisi della transizione da colonialismo a decolonizzazione fino ad arrivare a una condizione postcoloniale. Proprio per questo è possibile affermare senza alcun dubbio che il colonialismo contiene in sé una struttura che “vuol essere un'altra struttura”. *Il padre selvaggio* narra infatti la transizione da retaggio colonialista a realtà postcoloniale e la ricerca di un linguaggio attraverso cui esprimere la transizione stessa.

Le risposte fornite da Pasolini all'interno dell'opera possono risultare meno efficaci e meno adeguate rispetto alla funzione catalizzatrice della sceneggiatura. Pasolini propone la poesia e le immagini cinematografiche, e di per sé queste proposte non rappresentano un

problema. Problematica è invece la soluzione sostenuta dall'insegnante contro il colonialismo in quanto di fatto non è molto lontana da una sorta di neo-colonialismo travestito da pedagogia progressista. Per quanto benintenzionato possa essere l'insegnante, il suo linguaggio e il suo atteggiamento risultano ciechi di fronte al determinismo culturale che ostacola la liberazione ed enfatizza i paradigmi coloniali.

Poiché *Il padre selvaggio* illustra la lotta per l'indipendenza politico-culturale e per l'istituzione di un nuovo assetto sociale, quest'opera va riconosciuta in quanto struttura di movimento e di transizione con un marcato carico ideologico, e non come un banale e vano sforzo cinematografico. Se letto in parallelo alla condizione del colonialismo, *Il padre selvaggio* pone l'accento sul fatto che le strutture rappresentate al suo interno devono mutare, così come deve mutare la percezione che noi abbiamo di esse in quanto "strutture che vogliono essere altre strutture". Esattamente come il colonialismo contiene in sé la sua stessa fine, ossia la decolonizzazione e la conseguente legittimazione ed espressione del postcolonialismo, anche la sceneggiatura contiene in sé la sua: il film. Sebbene non sia certo che il colonialismo e la sceneggiatura diventino le strutture contenute al loro interno, la loro efficacia non dipende dal soddisfacimento di queste aspettative, bensì dalla tensione creativa che esse generano e dal nostro stesso riconoscimento della potenza eruttiva della volontà.

Bibliografia

Calvino, Italo. "Sade is Within Us" in *Stanford Italian Review: Pier Paolo Pasolini The Poetics of Heresy*, Beverly Allen ed., II, 2, autunno 1982: 107-111.

Ferrero, Adelio. *Il cinema di P. P. Pasolini*. Venezia: Marsilio, 1977.

K. Barnett, Louise. A cura di; *Heretical Empiricism*. tradotto da Ben Lawton e Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Pasolini, Pier Paolo. *A Desperate Vitality*. Tradotto da Pasquale Verdicchio. San Diego: Parentheses Writing Series, 1996.

Pasolini, Pier Paolo. *Abiuria della Trilogia della vita* in *Lettere Luterane*. Torino: Einaudi, 1976.

Pasolini, Pier Paolo. *Il padre selvaggio*. Torino: Einaudi, 1975.

Note

Una versione precedente della traduzione di *Una disperata vitalità* è stata pubblicata in *The Raddle Moon Review* 3^a edizione, 1983.

Una versione di questo saggio è stata pubblicata in *Fiction International* Nr. 22, autunno 1992, con il titolo "Censoring the Body of Ideology: the Films of Pier Paolo Pasolini".

Ai fini dell'articolo e nell'ottica di delineare la visione pasoliniana delle culture esterne alla sfera dominante, termini come subalterno, sottoproletario, marginale, terzomondista e altre variazioni simili indicanti non-partecipazione nei meccanismi decisionali delle culture ufficiali, vengono usati in maniera intercambiabile.

"La pornografia è noiosa," n. 23, 7 giugno, p. 175, in *Il Caos*, di Pier Paolo Pasolini, (Roma: Editori Riuniti, 1981).

Adelio Ferrero. *Il cinema di P. P. Pasolini*, (Venezia: Marsilio, 1977): 2.

"Non detto" va inteso anche come censurato, silenziato, represso, oppresso, nonché come mancanza di mezzi d'espressione, in riferimento o meno alle situazioni precedenti.

In questo scritto utilizzo la parola "diversità" scostandola dal significato di "differenza" in modo da evitare qualsiasi rimando all'ormai inflazionato termine di matrice derridiana. Diversità, intesa come nel presente articolo, ossia come varietà e molteplicità, indica l'adozione di un atteggiamento e di una mentalità liberatori verso il diverso in quanto capaci di minimizzare la relegazione del diverso a mero oggetto e di evidenziare la capacità e l'intenzione inclusiva del termine. Diversità intesa invece come differenza o difformità suggerisce la presenza di un soggetto in una posizione dominante o privilegiata che ricerca "l'altro". In questo caso il più delle volte "l'altro" è l'altro all'interno della cultura dominante, il "barbaro tra di noi", un punto di vista che porta a eludere interamente la questione della pluralità. Con questo concetto Pasolini volge lo sguardo all'esterno anziché all'interno, ossia verso il luogo dove prosperano le culture subalterne e marginalizzate.

Qui storico non indica la mancanza di una storia, bensì l'esclusione da essa, un'ulteriore condizione del *non detto*.

Pier Paolo Pasolini. "Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è," in *Empirismo eretico*, (Milano: Garzanti, 1971): 160.

Pasolini. "Abiura dalla *Trilogia della vita*," in *Lettere luterane*, (Torino: Einaudi, 1976): 71.

Altri film, tra cui *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969), toccano tematiche simili. La loro rappresentazione della borghesia e della macchina capitalista è però più mite rispetto all'immagine senza mezzi termini datane in *Salò*.

Italo Calvino. "Sade is Within Us" in *Stanford Italian Review: Pier Paolo Pasolini The Poetics of Heresy*. Beverly Allen, ed., II, 2, autunno 1982: 107-111.

Pasolini. "Osservazioni sul piano sequenza," in *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1971): 237-241.

Ibid.: 237-241.