

# APPUNTI PASOLINIANI PER UN'ORESTIADE AFRICANA

**MARIALAURA CHIACCHIARARELLI**  
(Università degli Studi "Tor Vergata" di Roma)

## **Abstract**

*Several years after translating the Aeschylus trilogy, Pasolini plans to film an Oresteia set in Africa. Cinecamera on shoulder, heading for the centre of the continent, he refilms tens of times, depicting the similarities between African tribal civilisation and Ancient Greece, comparing Orestes' discovery of democracy with the process of modernisation to which African countries have been subject since the 1960s, reflecting on the transformation of the Furies in the Eumenides, on the delicate transition from an ancient magical world to a modern one, within which however the native spirit doesn't want to and mustn't be lost. This article seeks to highlight the way in which Pasolini has been influenced by and has translated into his work the history and culture of the African continent.*

*Ho pianto di vere lacrime, davanti a un idoletto della tribù Baule, fatto di legno e filamenti vegetali; ho pianto perché quello era il piccolo nume contadino del Lazio di Turno. Lacrime su un mondo perduto anche nelle sue ultime propaggini.  
(Pasolini, 1970:220)*

## **1. Pasolini e il Terzo Mondo**

L'interesse di Pasolini per l'Africa risale agli anni '60 e si configura da subito come una ricerca, in luoghi lontani, di ciò che il mondo da cui proviene sta perdendo, una ricerca che con il tempo diventa sempre più disperata e angosciosa. Il regista, che non trova più nel paesaggio italiano e nel profilo delle sue città, incrinato, rovinato,

deturpato dalla modernità, lo scenario in cui ambientare i propri film, i propri sogni, le proprie visioni poetiche, si rivolge all’“intero mondo di Bandung”,<sup>1</sup> al cosiddetto Terzo Mondo, il mondo della fame che “comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente” (Pasolini, 1961:2353-2354):

L’Italia – afferma in un’intervista del 1969 rilasciata a Ferdinando Camon – è un paese da laboratorio, perché in essa coesistono il mondo moderno industriale e il Terzo Mondo. Non c’è differenza tra un villaggio calabrese e un villaggio indiano o marocchino, si tratta di due varianti di un fatto che al fondo è lo stesso. (Pasolini, 1969:1638)

L’idea di un Terzo Mondo che comprende anche l’Italia, dunque, configura il terzomondismo pasoliniano non come una fuga, ma come la ricerca di un’autentica alterità culturale, rispetto alla “‘lebbra’ che sbriciola il passato, la memoria storica, architettonica e sociale dell’Italia e del mondo” (Caminati, 2007:4). Partendo dalle città del Meridione d’Italia, Napoli in primo luogo “l’ultima metropoli plebea, l’ultimo grande villaggio” (Pasolini, 1976:553) fino ad arrivare ai remoti villaggi dell’Africa nera, Pasolini indossa i panni dell’etnologo e si mette alla ricerca di quelle riserve di umanità che resistono all’acculturazione imposta dalla civiltà dei consumi, chiedendosi se sia possibile progredire senza recidere le radici che ancorano una comunità al proprio passato.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nel 1955, a Bandung, in Indonesia, si era svolta la prima conferenza dei paesi afro-asiatici; con l’espressione “mondo di Bandung”, Pasolini intende dunque riferirsi al mondo della fame per antonomasia. Tale riferimento compare anche qualche anno più tardi, in un testo in versi del 1964, *L’uomo di Bandung*, in P. P. Pasolini, *Bestemmia*, a cura di G. Chiarocossi e W. Siti, Milano, Garzanti, 1993:1773.

<sup>2</sup> Pasolini non si considerava un etnologo ma, oltre a possedere un’innata passione per l’alterità, amava leggere e citare nelle proprie opere i classici della letteratura antropologica. È noto il passaggio della conversazione con Jean Douflot in cui il regista dichiara che il film *Medea* “poggia su un fondamento ‘teorico’ di storia delle religioni: M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e di antropologia moderne” (Douflot, 1983:1504).

Il primo viaggio di Pasolini in un paese africano risale al 1961: pochi mesi prima delle riprese di *Accattone*, durante le feste natalizie, egli parte con Alberto Moravia ed Elsa Morante per l'India e, dopo aver visitato Bombay, Calcutta e Nuova Delhi, in febbraio i tre amici proseguono per l'Africa dove visitano il Kenia e Zanzibar. È il primo di una serie di lunghi viaggi in una decina di paesi africani, fatti da solo o in compagnia dell'amico Moravia. Nello stesso 1961 Pasolini scrive la prefazione al volume *Letteratura negra* dedicato alla poesia (pubblicato dagli Editori Riuniti di Roma) e inizia a coltivare l'idea di ambientare un film in Africa. L'anno successivo, prima di iniziare le riprese di *Mamma Roma* porta a termine un "soggettino" intitolato *Il padre selvaggio* incentrato sulla formazione di un giovane studente africano, diviso tra l'adesione al proprio mondo arcaico, ancorato ad un oscuro passato (suo padre è un uomo "antico", selvaggio nel senso nobile della parola) e l'educazione occidentale che riceve da un insegnante bianco (Pasolini, 1962:3052). Pasolini porterà avanti questa idea e le carte che ne restano documentano una fase avanzata del progetto, con tanto di elenco dei luoghi in cui girare le varie scene, le liste dei personaggi e la stesura di qualche dialogo; tuttavia il processo intentato contro la *Ricotta* per vilipendio alla religione gli impedirà di realizzare il film.

In un'intervista del 1968 Pasolini annuncia la sua intenzione di girare un film sul Terzo Mondo, composto di quattro o cinque episodi tra cui uno ambientato in Africa. Da subito pensa a *Il padre selvaggio* che proclama come uno degli episodi del film da realizzare, salvo poi smentirsi nella frase successiva:

Il prossimo film che farò si intitolerà *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* e comprenderà quattro o cinque episodi e uno di questi si svolgerà in Africa e sarà *Il padre selvaggio*; però non se sono certo. Può darsi che anziché fare *Il padre selvaggio* faccia un altro film che mi è venuto in mente, sempre però su questa linea, cioè una *Orestide* ambientata in Africa. (Pasolini, 1968a:3135)

Per quale motivo, viene spontaneo chiedersi, quando gli si presenta l'occasione di ambientare un film in Africa, egli scarta l'ipotesi di

ricorrere ad una sceneggiatura a cui teneva molto e che aveva già pronta? La risposta va cercata innanzi tutto nel valore letterario che egli attribuiva a quel testo, il quale viene pubblicato ben due volte, una prima volta sulla rivista *Cinema e film* nel 1967 e poi in un volume a sé stante nel 1975. Un'altra motivazione risiede nella natura del film che aveva in mente di realizzare, concepito fin dall'inizio come un 'film da farsi': per adattarsi a questa nuova forma, *Il padre selvaggio* avrebbe dovuto subire una serie di trasformazioni che lo scrittore non era disposto ad apportare.

*Appunti per un'Orestide africana* è dunque un film non riconducibile a nessun genere cinematografico, la cui natura aperta e non-finita è stata avvicinata dai critici alle sperimentazioni narrative degli ultimi anni, dalla *Divina Mimesis* a *Petrolio* (Angelini, 2000:211; Fusillo, 2007:179; Chiesi, 2008:6-7). Si tratta di un singolare viaggio nell'alterità, geografica e temporale, che si attua in una forma sperimentale, la poetica del 'da farsi', quasi a voler sottrarre l'opera d'arte alla fagocitante industria del consumo: "il Cinema di Pasolini e il genere degli 'Appunti' si salvano dalla banalità di un tema romantico in onore dell'irrazionale e del primitivo grazie a un forte impulso metalinguistico, per creare al contrario un cinema intensamente razionale e intellettuale" (Caminati, 2007:60).

Scelta difficile dettata dalla stessa motivazione che lo spinge, in quegli stessi anni, a dedicarsi al teatro e a rivolgersi a pubblici ristretti, "perché il teatro, per sua natura, per sua definizione, non potrà mai essere, anche se accademico e ufficiale, medium di massa" (Pasolini, 1968b:330).

## **2. Dall'Oresteia all'Orestide africana**

Pasolini aveva una profonda conoscenza della trilogia eschilea che gli derivava dall'aver tradotto, su richiesta di Vittorio Gassman e del Teatro Greco di Siracusa, i 3976 versi che la compongono.

Τὸν πάθει μάθος, "solo chi soffre, sa", è l'ammonimento che, nel parodo dell'*Agamennone*, il Coro degli anziani argivi ripete due volte, presagendo il destino di sangue che sta per ricadere sul sinistro palazzo degli Atridi. Dal pasto cannibalico che il capostipite Tantalò offrì agli dèi, servendo loro le carni del proprio figlio Pelope, fino all'uccisione rituale di Ifigenia per mano dello stesso padre

Agamennone, la spirale di odio e vendetta sembra non trovare fine: nell'*Agamennone* l'eroe argivo, tornato vittorioso da Troia, viene ucciso dalla moglie Clitemnestra, scontando così una doppia colpa, quella di aver sacrificato la loro figlia al buon esito dell'impresa militare e quella ereditata da suo padre Atreo il quale, servendo al fratello Tieste la carne dei suoi figli, aveva ripetuto l'empio delitto del capostipite. Se Clitemnestra obbedisce all'oscuro richiamo delle Erinni, ad ispirare il gesto di Oreste, tornato per vendicare il padre e uccidere l'adultera madre, è il solare Apollo che, nelle *Coefore*, lo accoglie nel tempio di Delfi e lo salva dalla persecuzione delle Furie. Nelle *Eumenidi* questa catena di sangue viene spezzata proprio quando, con il matricidio, l'umanità ha raggiunto l'abisso della ferocia: Oreste viene giudicato e assolto, a parità di voti, da un tribunale istituito per volere di Atena, la quale placa le Erinni trasformandole in Eumenidi.

È proprio questo, secondo Pasolini, il momento più alto della trilogia, "quando Atena istituisce la prima assemblea democratica della storia" (Pasolini, 1960:1009), trasformando le Erinni vendicatrici dei crimini commessi contro il proprio sangue, le mitiche figlie della Notte, in Eumenidi.

Nella *Lettera del traduttore*, pubblicata unitamente alla traduzione pasoliniana dell'*Orestide* nel volume Einaudi del 1960, egli individua nella metamorfosi delle Maledizioni in Benedizioni il significato politico della trilogia eschilea:

Certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, e così l'irrazionale diventa energia attiva, passione producente e fertile. (Pasolini, 1960:1009)

La *Lettera del traduttore* chiarisce anche le ulteriori 'traduzioni' pasoliniane, la trasposizione della tragedia in film e l'ambientazione della tragedia greca in Africa: il regista che con *Edipo re*, gli *Appunti per un'Orestide africana* e *Medea*, si è "attestato nella

cinematografia italiana come *myth-teller*” (Tuccini, 2011:129) decide di raccontare attraverso il mito problemi antropologici contemporanei. “Nella geografia del mito, passato e presente sprofondano nello stesso abisso e condividono i grandi temi universali, racchiusi nell’umanità classica” (Tuccini, 2011:132). L’*Oresteia* diventa così una metafora attraverso la quale Pasolini rilegge il cambiamento che sta interessando il continente africano a lui contemporaneo, “il passaggio cioè quasi brusco e divino da uno stato ‘selvaggio’ a uno stato civile e democratico” (Pasolini, 1978:1199-1200).

Con un’operazione analoga a quella che il traduttore aveva fatto quasi dieci anni prima nella *Lettera*, il regista lascia intuire da subito la volontà di cogliere l’allusività politica del dramma antico, firmando questa dichiarazione di intenti con la propria inconfondibile voce fuoricampo e con il proprio corpo riflesso su una vetrina nell’atto di girare il film che sta per iniziare.

Non inganni la voce fuori campo del regista che dichiara di essere “venuto a girare degli appunti per un film” (Pasolini, 1983:1177): quello che gli spettatori stanno vedendo è il film; il continuo richiamo al ‘film da farsi’ è un *trompe-l’œil*, una finzione necessaria alla natura “contaminata” e “cangiante” dell’opera che si intende realizzare (Chiesi, 2008:7).

Vale la pena soffermarsi sulla sequenza iniziale in cui, subito dopo Pasolini, sono le chiome degli alberi a specchiarsi sui vetri di un moderno supermercato: con un’unica inquadratura il regista sintetizza i simboli del conflitto che sta interessando l’Africa, divisa tra un passato arcaico (gli alberi) e un presente moderno (gli scaffali di un supermercato). All’epoca delle riprese (girate in Uganda, Tanzania e Tanganika, dall’inverno 1968 all’inverno 1969-1970) la modernità sta avanzando lungo due vie, entrambe estranee alla cultura locale, la via cinese e quella neocapitalista americana rappresentata nel film da un frigorifero.

### **3. Lo sguardo sull’Altro: una ricerca espressiva rivolta al primitivo**

Mentre la voce fuori campo racconta la trama dell’*Orestide*, sullo schermo scorrono umili volti di donne che cantano, sguardi sorridenti di bambini incuriositi dalla telecamera, occhi rugosi e stanchi di

anziani, espressioni che Pasolini non sa più ritrovare nei visi infelici d'Occidente. Il regista sta cercando i volti e gli ambienti per i versi che aveva ri-composto quando aveva tradotto la trilogia di Eschilo e che, ancora a dieci anni di distanza, continuano a risuonare dentro di lui con urgenza e intensità.

Nella sequenza dedicata alla ricerca dei personaggi, lo spettatore si addentra nella natura di questo “film da farsi” e inizia a comprendere che il volto “favoloso e mitico” (Pasolini, 1983:1178) del Masai, o quello stanco del vecchio, *sono* i volti di Agamennone e, guidato in questa finzione dalla suadente voce di Pasolini, immerso in quest'atmosfera cangiante e dai contorni sfumati, inizia ad immaginare il film, riconoscendo nel Masai, il giovane guerriero argivo pronto a partire per la guerra; nelle rughe e nelle cataratte del vecchio, le pene e le atrocità che ogni guerra esige.

Particolarmente espressivo è il velo nero sotto cui si nasconde il volto di Clitennestra e che compendia, a livello simbolico, l'antitesi tra un inquietante mondo oscuro e il luminoso mondo della razionalità apollinea, un'antitesi che il genio tragico risolverà nella trasformazione delle Erinni in Eumenidi. Clitennestra è una madre anomala di cui il poeta greco esalta la natura ferina e mostruosa con straordinarie immagini che Pasolini restituisce pienamente nella sua traduzione. Così la descrive Cassandra, nell'*Agamennone*, poco prima di morire sotto la medesima scure che colpirà anche “il distruttore di Troia”, il padrone che l'aveva strappata al padre Priamo per condurla come schiava ad Argo:

CASSANDRA

È dannata. Femmina assassina del maschio,  
solo qualche mostro – Scilla, con le sue  
due teste, terrore dei naviganti – forse  
potrebbe prestarle il nome che si merita,  
madre infuriata, uscita dall'inferno, in guerra  
contro tutti i suoi! Ah, il grido di trionfo,  
ch'essa ha lanciato, come sul nemico morto!

(Eschilo, 1960:909)

A ragione, Massimo Fusillo intuisce l'empatia del traduttore per questo personaggio che, come la Medea pasoliniana, ubbidisce al

richiamo ancestrale proveniente da una cultura arcaica e magica, fondata sulla legge del γένοϋς, sulla legge del sangue, rendendo per questo la sua colpa meno grave (Fusillo, 2007: 154-155):

CLITENNESTRA

Come puoi dire che l'assassina son io?  
Io non so neanche se sono la sua sposa...  
Sotto la figura della sposa  
di questo morto, è il vecchio,  
il nudo spirito,  
vendicatore dell'ospite di Atreo,  
che è tornato qui  
a saldare il conto della prima colpa.

(Eschilo, 1960:919)

Intrecciare le sequenze filmiche con i versi pasoliniani ci aiuta a 'svelare' Clitennestra e a scorgere, sotto quel "sinistro velo nero" (Pasolini, 1983:1178), l'ombra di Tieste che chiede vendetta e che, rinnovando l'ululato delle Furie, rende innocente la colpa della regina di Argo.

È a questo punto del film, dalla "natura eterodossa" e dalla "forma porosa" (Chiesi, 2008:6), che il regista inserisce un dibattito con degli studenti africani residenti in Italia, in cui egli compare ancora una volta fisicamente e, con un approccio che potremmo definire ricorrendo alla nozione antropologica di 'etnocentrismo critico', presenta loro i suoi *Appunti* per mettere in discussione la sua visione dell'Africa e la validità dell'intero progetto. Se nella storia de *Il padre selvaggio* "Pasolini esplora tutte le ambiguità del suo terzomondismo e in genere dell'esotismo occidentale" (Fusillo, 2007:179), nell'*Orestide africana* dimostra di possedere una sensibilità antropologica (maturata anche attraverso studi e letture private) che gli consente di individuare i limiti derivanti dall'osservazione dell'Altro attraverso categorie interpretative eurocentriche. Il gesto iniziale di riprendere il proprio corpo riflesso nella vetrina del supermercato, si ripete con il regista che non si accontenta della sua voce fuori campo ma si include nell'inquadratura giacché intende condurre un dibattito corpo a corpo con gli interlocutori, rivelando così la natura profondamente 'riflessiva' della propria opera.

L'analogia istituita tra la civiltà arcaica greca, tra Argo che abbandona le leggi del mondo clanico per approdare alla democrazia, e la civiltà tribale africana, di una qualsiasi nazione africana che intorno agli anni '60 si avvia ad una fase di decolonizzazione, è una tesi ardua da sostenere di fronte a una platea di studenti neri, borghesi, provenienti da nazioni africane diverse e pronti a ribadire che non tutti gli africani sono figli di un capo tribù. Pasolini, però, non vuole rinunciare al punto di vista dell'Altro, anche quando questo si scontra con il suo, e per ben due volte interrompe il fluire dei suoi 'appunti' per lasciare spazio ai 'contrappunti' destinati ad arricchire la tensione dialettica dell'opera.

I personaggi di questa *Orestide* non parlano, utilizzano un linguaggio non verbale per esprimersi: dallo sguardo rugoso del vecchio Agamennone, al velo nero di Clitennestra, al gesto magico di Cassandra, quella particolare inclinazione che Fusillo chiama "tendenza all'asemantico" (Fusillo, 2007:182), trova una felice concretizzazione anche nella raffigurazione iconica delle Furie, forze irrazionali che Pasolini incarna nei profili mostruosi degli alberi africani mossi dal vento, nei silenzi sovraumani, nel cieco istinto di una leonessa ferita, immagine quest'ultima che evoca prepotentemente lo strazio di Clitennestra, privata del dolce frutto del suo seno.

Le Furie sono le dee del momento animale dell'uomo [...] destinate ad essere sconfitte, a scomparire. Con esse scompare dunque il momento degli avi, il mondo ancestrale, il mondo antico; e nel mio film, con esse, è dunque destinata a scomparire una parte dell'Africa antica. (Pasolini, 1983:1183)

Dopo aver ampiamente spiegato il significato politico del film e aver dato un volto ai personaggi principali della trilogia, il racconto può avere inizio.

Una catena di fuochi, accesi dal monte Ida fino alle vicinanze di Argo, annuncia il ritorno di Agamennone ad Argo. Un flashback attualizza la guerra tra Greci e Troiani per mezzo di crude immagini di repertorio girate durante la guerra del Biafra: "niente è più lontano di queste immagini dall'idea che comunemente ci facciamo della

classicità greca” (Pasolini, 1983:1185), commenta la voce fuori campo, ma i corpi di umili soldati, feriti, straziati, uccisi, traducono esattamente i sentimenti universali del dolore, della morte, del lutto.

La contaminazione dei codici linguistici continua nella scena jazz in cui il delirio di Cassandra, che profetizza l’assassinio di Agamennone, è affidato alla voce della cantante nera Yvonne Murray e alla musica di Gato Barbieri. Segue il cruento appunto dedicato alla morte di Agamennone in cui la voce di Pasolini, rotta dalla commozione, viene meno e le note urlate dal sax di Gato Barbieri accompagnano il dolore di una giovane donna, Elettra che piange la morte del padre.

Perseguitato dalle Figlie della Notte per aver vendicato il padre con il matricidio, Oreste si rifugia nel tempio di Apollo, rappresentato metaforicamente da una delle moderne Università africane costruite sul modello anglosassone e neocapitalistico, precisamente dall’Università di Dar es Salaam; seguendo i consigli del dio che lo protegge, egli si reca ad Atene e, in questa “città nuova che non finisce di stupire Oreste, che giunge da Argo, barbarica, feudale religiosa” (Pasolini, 1983:1190), viene giudicato e assolto dal primo tribunale democratico dell’umanità. Pasolini, lo abbiamo anticipato, individua in questo nucleo tematico il momento più alto e commovente della trilogia, perché Atena, invece di negare o reprimere quei sentimenti “primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni)” (Pasolini, 1960:1009) su cui aveva trionfato e che avevano caratterizzato la società prima della sua affermazione, li acquisisce e li assimila; trasformando le Erinni in Eumenidi, la dea della razionalità accetta l’elemento irrazionale come necessario alla sua completezza. Questo è un concetto che Pasolini ribadisce in molti scritti e che negli *Appunti* traduce con le suggestive immagini di una danza tribale che ripete allegramente i significati religiosi e cosmogonici “di un antico mondo magico” (Pasolini, 1983:1195).

Il nucleo problematico esposto dal mito e avvertito nella sua concreta attualità da Pasolini, consiste nella possibile convivenza tra il passato magico-religioso incarnato dalle Erinni e il presente razionale rappresentato dalla dea Atena; convivenza labile, destinata a degenerare nella tragedia *Pilade*, quando alcune tra le Eumenidi ritornano Furie, e a infrangersi in *Medea* dove la razionalità

illuminista di Giasone si scontra con la sacra visione del mondo della sacerdotessa della Colchide.

La tendenza pasoliniana a cogliere gli aspetti più attuali e concreti del mito, non incrina però la profonda sintonia di Pasolini con il testo antico derivatagli dall'intenso lavoro di traduzione che lo aveva visto gettarsi "sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo" (Pasolini, 1960:1007). Sintonia che è possibile ravvisare nella straordinaria capacità di tradurre le parole antiche in immagini, come avviene nell'appunto di Elettra che va a pregare sulla tomba del padre: Pasolini dice di aver notato un rettangolo di terra smossa vicino a una capanna; capisce che si tratta di una tomba scavata di recente e prega gli abitanti della vicina dimora, un padre e una figlia, "di ripetere gli stessi gesti e dire le stesse parole che essi usano quando vanno a portare offerte e a pregare sulla tomba del loro congiunto" (Pasolini, 1983:1188). Lo spettatore non si stupisca di fronte alla scelta del regista di rappresentare i famosi versi in cui il coro delle *Coefore* dà vita a quello che è stato definito "uno dei più illustri esempi di *planctus* collettivo della letteratura tragica" (Faranda, 1992:166),<sup>3</sup> senza ricorrere alla spettacolarità di un rito funebre africano, poiché a lui preme la dimensione universale di un rituale scaturito dalla religiosità agraria: con la camera da presa in spalla egli va alla ricerca di quei gesti umili che ripetono, identici dopo secoli, i gesti delle *Coefore* (Χοηφόροι, 'portatrici di libagioni') e che i nostri genitori erano ancora capaci di comprendere, prima che la modernità ne oscurasse il profondo valore semantico.

Mentre scorrono le immagini, la voce fuoricampo di Pasolini, recitando i versi da lui stesso tradotti, ricongiunge il testo teatrale alla sua natura di testo orale e restituisce ai gesti ripresi dalla telecamera la loro arcaica funzione rituale:

---

<sup>3</sup> I versi sono i seguenti: "CORO Fuori dalla casa dei padroni, / eccomi a portare offerte, in processione, / a straziarmi con le mani [...] / Ecco la mia guancia infiammata / dalle unghie, che mi sbranano / ecco i singhiozzi - è tutta la vita / che piango così - / ecco il pazzo dolore / che lacera il lino dei veli / ormai a brandelli sul mio petto, / ecco il segno delle mie disgrazie, / del mio ossesso destino" (Eschilo, 1960:930).

#### ELETTRA

Dio dell'Inferno, re dei vivi e dei morti,  
fa' che ascoltino questa mia preghiera  
gli spiriti che stanno sotto terra, testimoni  
terribili dell'assassinio di mio padre,  
e la Terra stessa, madre di tutti noi,  
che ci ha nutriti e in sé ci raccoglie,  
a germinare nuove vite – mentre versando  
quest'acqua sacra ai morti, io prego mio padre.

(Pasolini, 1983:1188)

La sintonia con il testo arcaico, a parere di Enrico Medda, va rintracciata anche nella ricerca, comune all'autore antico e a quello moderno, di un linguaggio che sia in grado di riprodurre lo strato culturale primitivo che entrambi avvertono così presente nella realtà in cui vivono. La lingua di Eschilo “raggiunge vette di tensione espressiva altissima” soprattutto quando è associata alla musica e alla danza, scene capaci di far affiorare tutto l'incanto dei primitivi rituali magici, come quella in cui le Erinni in coro danzano attorno ad Oreste per sottometerlo al loro incantesimo: “CORO Cominciamo il nostro coro, in cerchio, / è ora di gridare / il canto disperato” (Eschilo, 1960:979).

Nel nostro regista la ricerca espressiva rivolta alla preistoria dell'uomo si traduce nella capacità di cogliere nel paesaggio naturale la traccia del trascendente: esemplare la scelta di identificare le Erinni con le chiome di alberi secolari mosse dal vento (Medda, 2006:116-118).

Pasolini che in quegli stessi anni, come drammaturgo, stava riscoprendo la dimensione rituale dell'evento teatrale (Chiacchiararelli, 2012), era molto attento al linguaggio del corpo e alla ritualità del gesto: le immagini dell'*Orestide africana* confermano questa attenzione al codice non verbale, dalle sequenze iniziali dedicate alla ricerca dei personaggi, fino alla danza rituale Wa-gogo attraverso la quale egli decide di rappresentare la trasformazione delle Erinni in Eumenidi.

Negli ultimi fotogrammi, che scorrono sulle note dell'inno della rivoluzione russa e sono dedicate ai pazienti gesti di un uomo che zappa la terra, Pasolini compendia il senso profondo del suo film,

della sua visione dell’Africa, del suo ‘sentire’: la vera rivoluzione è quella capace di imboccare la strada del progresso senza distruggere le forme di vita di chi ci ha preceduto.

Concludiamo con le parole dell’amico e del compagno di numerosi viaggi in Africa, Alberto Moravia, il quale recensì questo film come:

Uno dei più belli di Pasolini. Mai convenzionale, mai pittoresco, il documentario ci mostra un’Africa autentica, per niente esotica e perciò tanto più misteriosa del mistero proprio dell’esistenza, coi suoi vasti paesaggi da preistoria, i suoi miseri villaggi abitati da un’umanità contadina e primitiva, le sue due o tre città modernissime già industriali e proletarie. Pasolini ‘sente’ l’Africa nera con la stessa simpatia poetica e originale con la quale a suo tempo ha sentito le borgate e il sottoproletariato romano. (Moravia, 1971)

## **Bibliografia**

- |                      |      |   |
|----------------------|------|---|
| Angelini, F.         | 2000 | <i>Pasolini e lo spettacolo</i> . Roma: Bulzoni.  |
| Caminati, L.         | 2007 | <i>Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo</i> . Milano: Bruno Mondadori.                                       |
| Chiacchiararelli, M. | 2012 | Un inedito cortocircuito: Pasolini – Schechner. In: Casi, S./Felice A./Guccini, G., <i>Pasolini e il teatro</i> . Venezia: Marsilio: 116-126. |
| Chiesi, R.           | 2008 | <i>Pasolini e la ‘nuova forma’ di Appunti per un’Orestide africana</i> . Bologna: Cineteca di Bologna: 6-7.                                   |
| Douflot, J.          | 1983 | <i>Il sogno del centauro</i> . Roma: Editori Riuniti, 1983. Ora in Pasolini, P.P., 2009, <i>Saggi sulla politica e sulla società</i> .        |

- Milano: Meridiani Mondadori: 1401-1550.
- Eschilo, 1960 *Orestiade*, traduzione di P.P. Pasolini. Torino: Einaudi. Ora in Pasolini, P.P., 2001, *Teatro*. Milano: Meridiani Mondadori: 865-1004.
- Faranda, L. 1992 *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*. Vibo Valentia: Qualecultura.
- Fusillo, M. 2007 *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci.
- Medda, E. 2006 *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli 'Appunti per un'Orestiade africana'*. In: Fabbro, E., 2006, *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Editrice Universitaria Udinese: 116-118.
- Moravia, A. 1971 *Oreste a 30 all'ombra*. In: "L'Espresso", 14 Luglio.
- Pasolini, P.P. 1960 *Lettera del traduttore*. In: Pasolini, P.P., 2001, *Teatro*. Milano: Meridiani Mondadori: 1007-1010.
- Pasolini, P.P. 1961 *La Resistenza negra*. In: Pasolini, P.P., 2008, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Meridiani Mondadori, Vol. 2: 2344-2355.
- Pasolini, P.P. 1962 *Intervista a Luigi Biamonte*. In: Pasolini, P.P., 2001, *Per il cinema*. Milano: Meridiani Mondadori, Vol. 2: 3053.
- Pasolini, P.P. 1968a *Intervista a Lino Perone*. In: Pasolini, P.P., 2001, *Per il cinema*. Milano: Meridiani Mondadori, Vol. 2: 3135.
- Pasolini, P.P. 1968b *Dibattito al teatro Gobetti*. In: Pasolini, P.P., 2001, *Teatro*. Milano: Meridiani Mondadori: 322-346.

- Pasolini, P.P. 1969 *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*. In: Pasolini, P.P., 2009, *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Meridiani Mondadori: 1626-1646.
- Pasolini, P.P. 1970 *Che cosa fare col «buon selvaggio»?*. In: Pasolini, P.P., 2009, *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Meridiani Mondadori: 217-222.
- Pasolini, P.P. 1975 *Il padre selvaggio*. Torino: Einaudi. In: Pasolini, P.P., 2001, *Per il cinema*. Milano: Meridiani Mondadori, Vol. 1: 265-313.
- Pasolini, P.P. 1976 *Lettere luterane*. Torino: Einaudi. In: Pasolini, P.P., 2009, *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Meridiani Mondadori: 537-722.
- Pasolini, P.P. 1978 *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*. In: Pasolini, P.P., 2001, *Per il cinema*. Milano: Meridiani Mondadori, Vol. 1: 1199-1201.
- Pasolini, P.P. 1983 *Appunti per un'Orestide africana*. In: Pasolini, P.P., 2001, *Per il cinema*. Milano: Meridiani Mondadori, Vol. 1: 1175-1196.
- Tuccini, G. 2011 *Maria Callas, regina non vista. Medea e le ombre delle cose future*. In: El Ghaoui, L., 2011, *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore: 129-146.