

«LA PIANTA TRAPIANTATA, DALLE RADICI SCOPERTE»: DIASPORA TRANSATLANTICA E PRESENZE AFROAMERICANE NELL'OPERA DI PASOLINI

Giovanna Trento*

Abstract

La rappresentazione dell'Altro e delle classi subalterne, l'interesse per le lotte e i processi di decolonizzazione, il terzomondismo, il sogno africano e la visione di un non circoscrivibile Panmeridione sono elementi centrali dell'opera di Pasolini, che è costellata di riferimenti all'Africa, agli africani e alla loro diaspora. Ma accanto a un'immagine 'essenzializzata' e 'conservatrice' dell'Africa, radicata nel continente e atta a preservare la sacralità della poesia e dell'universo popolare, Pasolini concepisce anche, avanti coi tempi, un'africanità diasporica, altamente influenzata dalle grandi migrazioni, dalla tratta transatlantica e dai movimenti per i diritti civili degli afroamericani.

«The Transplanted Plant with Uncovered Roots»: Transatlantic Diaspora and African-Americans in Pasolini's Œuvre

The representation of subaltern classes and the 'other', the decolonization struggles, the 'Third World', the 'African dream', and the vision of a never-ending Pan-South are crucial elements in Pasolini's work, which is studded with references to Africa and African diaspora. Besides an 'essentialized' and 'conservative' image of Africa, one that is rooted in the continent and meant to preserve poetry, the sacred and the *popolare*, Pasolini conceived, ahead of his times, diasporic images of Africa and Africans that were highly influenced by mass migrations, the transatlantic slave trade, and the African-American civil rights movement in the 1960s.

L'Africa e il Panmeridione

A partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento e sino alla tristemente nota morte del poeta nel novembre del 1975, tutta l'opera di Pier Paolo Pasolini è costellata di riferimenti all'Africa e agli 'africani' (sull'ampio e problematico termine 'africani', si tornerà oltre). Per decine di poesie, tre film ("Appunti per un'Orestiade africana"; "La rabbia" e "Il fiore delle Mille e una notte") e molti scritti di varia natura (ivi inclusa la sceneggiatura "Il padre selvaggio"),

* University of Cape Town.

Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

Pasolini trova in Africa e nella sua diaspora fonti multiformi e inesauribili di ispirazione (Trento. *Pasolini e l'Africa*).

Ma già nel 1958, in chiusura della poesia “Frammento alla morte”, il poeta canta un’Africa intesa (in questo caso) come estremo baluardo ideale di poesia:

E ora... ah, il deserto assordato
dal vento, lo stupendo e immondo
sole dell’Africa che illumina il mondo.

Africa! Unica mia
alternativa (304-305).

Un’immagine simile di Africa – assolutizzata nel suo ruolo di fonte primordiale e ricettacolo di poesia e, quindi, di culla e custode dell’universo popolare – ritornerà anni più tardi in “Il padre selvaggio”, e precisamente nell’immagine del giovane africano, inconsapevolmente poeta, il quale, pur non sapendo razionalmente cosa la poesia sia, vive in se stesso, in qualità di africano archetipico ed essenzializzato, lo stato di poesia. Per cui, l’insegnante europeo (alter-ego di Pasolini) dice lui: «Sei un africano, sei immerso nella poesia!» (19).

Ma in Pasolini i mondi contadino, dialettale, sottoproletario e subalterno, e tutto il Sud inteso in senso lato (Meridione italiano e Africa inclusi), sono universi poetici e politici fra di loro correlati e interconnessi che, come per osmosi, vanno formando l’ampio e non circoscrivibile Panmeridione pasoliniano (Trento. *Pasolini e l'Africa*: 12-51). Così l’Africa – in una prospettiva squisitamente panmeridionale – è da leggersi, all’interno del lavoro di Pasolini, come la declinazione ultima, estrema e densissima di significati del suo primordiale incontro: l’Eden popolare e dialettale friulano. E tutto questo avviene, come sempre in Pasolini, anche attraverso un gioco di specchi e identificazioni che egli mette in atto con i suoi alter-ego/interlocutori, perché tale meccanismo di identificazione costituisce sempre uno dei principali dispositivi poetici dell’autore: dal Cristo in Croce de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*¹, fino a Carlo di *Petrolio* negli anni Settanta (solo per citare due fra i molti esempi possibili).

Indimenticabili restano i versi della poesia “La realtà” che all’inizio degli anni Sessanta recita:

¹ Scrive Pasolini alla fine degli anni Quaranta nella poesia “L’ex-vita”: “In un debole lezzo di macello vedo l’immagine del mio corpo: seminudo, ignorato, quasi morto. E così che mi volevo crocifisso, con una vampa di tenero orrore, da bambino, già automa del mio amore” (Pasolini. “L’ex-vita”: 490).

E cerco alleanze che non hanno altra ragione

d'essere, come rivalsa, o contropartita,
che diversità, mitezza e impotente violenza:
gli Ebrei... i Negri... ogni umanità bandita... (360).

Qui, come altrove, Pasolini fa riferimento ai 'Negri' (protagonisti, troppo spesso dimenticati, della sua opera), con i quali cerca di identificarsi e di stringere alleanze. Ma chi sono per Pasolini i 'Negri'? Questo articolo cercherà di dare una parziale risposta a questa complessa domanda, appuntando la propria attenzione non sulla vastità delle immagini africane di Pasolini, ma su quella 'nicchia semantica' in cui gli 'africani', in Pasolini, vengono proiettati oltreoceano e, così facendo, divengono protagonisti del *Black Atlantic* (Gilroy) transatlantico, diasporico e, conseguentemente, anche afroamericano.

Per poterci addentrare nella suddetta 'nicchia semantica' afroamericana di Pasolini, è in primo luogo indispensabile capire (seppur in questa sede solo sommariamente) quale ruolo ricopra l'Africa per il poeta. Importante è pertanto sottolineare nuovamente che Pasolini, nel corso di decenni di attività poetica e a partire dall'Eden friulano della prima giovinezza, va 'costruendo' un articolato e illimitabile Panmeridione, connotato da molteplici valenze poetiche, politiche, estetiche, erotiche e autobiografiche.

Sappiamo bene che l'universo popolare e dialettale è fonte primaria di ispirazione, meta ultima e orizzonte ideale di tutta l'opera di Pasolini. Ma le categorie del 'popolare' e del 'dialettale' trovano incarnazioni molteplici e via via mutevoli nel corso della sua vita: ed è in primis il Friuli agricolo degli anni Quaranta, con i suoi giovanissimi abitanti; poi Roma negli anni Cinquanta, con le sue periferie sottoproletarie ed i ragazzi che le popolano; fino a giungere alla metà degli anni Settanta a icone estreme di subalternità, come la 'serva nera', reincarnazione del 'corpo popolare', assassinata dai fascisti nel film "Salò o le 120 giornate di Sodoma", o le schiave africane in vendita al mercato sudanese di Kartum, nel romanzo-fiume *Petrolio* (Trento. "Il corpo popolare").

Negli anni, le molte icone pasoliniane del 'dialettale' e del 'popolare' migrano così all'interno dell'opera del poeta, e lo fanno per varie ragioni: sia in virtù dei suoi oggettivi spostamenti fisici (perché Pasolini tende sempre a vivere il proprio lavoro anche sul e nel proprio corpo), sia in conseguenza dei grandi mutamenti sociali a cui, «per privilegio di anagrafe», Pasolini ha l'onere o l'onore di assistere. Fra i cambiamenti epocali (nazionali e transnazionali) che influenzarono la vita e l'opera del poeta e il suo modo di guardare, descrivere e identificarsi con le classi subalterne, spiccano: la massiccia industrializzazione postbellica dell'Italia, la migrazione Sud-Nord interna al Paese ad essa correlata, i processi di deco-

lonizzazione, i movimenti studenteschi della fine degli anni Sessanta e il movimento per i diritti civili degli afroamericani in Nord America. Quindi, se, in senso stretto, può essere vero che «l'interesse di Pasolini per il problema nero e per il Black Power nasce col suo viaggio negli Stati Uniti del 1966» (Siti e Zabagli 3228), è ancor più vero che tale interesse di Pasolini per l'universo afroamericano si inserisce in meccanismi già da tempo attivi all'interno della sua opera, fra cui: la centralità della rappresentazione dell'Altro e delle classi subalterne, il sogno africano, la visione di un non circoscrivibile Panmeridione, l'interesse per le lotte e i processi di decolonizzazione, il terzomondismo, etc.

Dall'Africa 'africana' all'Africa diasporica

Come si è detto, conclusasi alla fine degli anni Quaranta – nei fatti, ma non certo nello spirito – la stagione friulana del poeta, Pasolini si sposta, fisicamente, a Roma, dove scopre nuove, meravigliose declinazioni delle categorie del 'popolare' e 'dialettale', ovvero le periferie romane con i loro abitanti. Se negli anni Cinquanta i luoghi del popolare e del dialettale (ovvero i detentori di poesia) migrano, col poeta stesso, da Casarsa a Roma, negli anni Sessanta, lo sfaldarsi e il mutare dell'assetto sociale italiano, con la relativa «mutazione antropologica» che ne consegue, iniziano (come è noto) a divenire per il poeta evidenti e insopportabili. Così, fra i vari dispositivi di 'sopravvivenza poetica' che Pasolini mette in atto, vi è il viaggio, il viaggio verso Sud e verso l'Africa in particolare². Più di una decina di volte si recò Pasolini nel continente africano negli anni Sessanta e Settanta, a partire dal noto viaggio in Kenya, compiuto nel 1961 con Alberto Moravia ed Elsa Morante.

Lunghissima è la lista delle presenze e degli spunti africani che, fra il 1958 e il 1975, popolano l'opera di Pasolini, il quale in molti testi fa riferimento all'Eritrea, al Congo, alla Guinea, al Sudan, al Kenya, alla Tanzania, etc. Ma vedremo che in Pasolini non esiste solo un'africanità 'africana', legata a un'immagine consolidata del 'primitivo' e del 'popolare' e radicata nel continente Africa³.

² Non è il subcontinente indiano, come spesso erroneamente si crede, ma è l'Africa la macroarea del Sud del mondo che più frequentemente ricorre nel lavoro di Pasolini e più fortemente vi lascia la sua traccia. Tale svista della critica è imputabile a vari fattori, inclusi due macroscopici: il fatto che l'India è più comune e 'scontato' oggetto di osservazione per gli scrittori italiani (Gozzano, Manganelli, Moravia ed altri) di quanto non sia l'Africa a causa della mancanza, per decenni, di una memoria coloniale nazionale (Pasolini, eccezionalmente, descrive apertamente l'Eritrea come ex colonia italiana).

³ Buona parte delle immagini africane che popolano l'opera del poeta sono riconducibili a una visione, per così dire, 'continentale' dell'Africa e dell'africanità. La rappresentazione

L'immagine dell'Africa 'africana' di Pasolini (quella, per intenderci, dei già citati "Il padre selvaggio" e "Frammento alla morte", fra gli altri) è un'immagine essenzialmente 'conservatrice' dell'Africa, perché atta a preservare i valori immutabili, sacri e assoluti della poesia. Accanto ad essa, esiste in Pasolini anche un'altra Africa, complementare alla prima: è un'Africa diasporica e transatlantica, altamente influenzata dai processi di decolonizzazione, dal movimento per i diritti civili degli afroamericani e dalle grandi migrazioni in genere, tratta transatlantica e emigrazione italiana comprese.

In questo secondo corpus africano si annoverano lavori importanti, fra i quali: i film "Appunti per un'Orestiade africana" (1970) e l'episodio di "La rabbia" diretto da Pasolini (1963; l'altro episodio fu diretto da Giovannino Guareschi); gli scritti "Appunti per un poema sul Terzo Mondo" (1968, pubblicato postumo) e "La Resistenza negra" (prefazione del 1961 al volume di poesia dell'antologia in due volumi – poesia e prosa – *Letteratura negra*, a cura di De Andrade e Sainville); varie poesie, fra cui spicca "Siniciosi della diaspora", su cui si tornerà a breve (e di cui un verso dona il titolo a questo saggio).

È così che Pasolini guarderà ai «sottoproletari negri dell'America» in un'ottica ampia, terzomondista e transnazionale, attribuendo agli afroamericani in lotta per l'ottenimento dei diritti civili un ruolo politico di primo piano per tutta quella che lui chiama «gente di colore»⁴. L'elemento transatlantico e diasporico, e il ruolo, in larga parte politico, ricoperto dalla presenza afroamericana nel lavoro di Pasolini, restano aspetti poco studiati; laddove, viceversa, presso la critica predomina ancora la sottolineatura dell'aspetto 'orientalista' del lavoro di Pasolini⁵.

Processi di decolonizzazione, Terzo Mondo e «Ghetti neri del Nord America»

Non sfuggì a Pasolini la portata sociale, politica e simbolica dei processi di decolonizzazione del secolo scorso⁶, né le conseguenze globali e transnazionali che

dell'Eritrea e dei suoi abitanti è però particolarmente interessante, perché, se da un lato è essenzializzata, dall'altro è indissolubilmente legata a eventi di portata globale e transnazionale, in particolare il colonialismo italiano nel Corno d'Africa, a cui Pasolini, eccezionalmente, fa espresso riferimento nel 1968-1973 (Trento. "Pier Paolo Pasolini in Eritrea").

⁴ Se la terminologia impiegata da Pasolini è talvolta datata, le tematiche legate a migrazioni e africanità, che egli affronta originalmente, non lo sono affatto.

⁵ Tuttavia, Luca Caminati (2007) e Roberto Chiesi (2011) offrono letture fra loro assai diverse dell'"Orientalismo eretico" e dell'"Oriente" di Pasolini.

⁶ La maggioranza delle colonie francesi e britanniche in Africa subsahariana ottenne l'indipendenza politica attorno al 1960.

tali processi avrebbero avuto ed hanno in epoca postcoloniale. Ciò emerge dal breve saggio del 1961 “La Resistenza negra” e, ancora più chiaramente, dall’episodio pasoliniano di “La rabbia” nel 1963. Il film nel suo complesso vorrebbe esplorare da due angolazioni molto diverse – quella di Pasolini e quella di Guareschi – le ragioni per cui la ‘vita moderna’ è turbata dall’angoscia e dalla paura della guerra. L’episodio di Pasolini, costruito attorno al termine e al concetto poetico-politico di ‘libertà’, è un film di montaggio, realizzato con immagini di repertorio (documentari e cinegiornali), accompagnate da musica e versi, recitati da Giorgio Bassani e Renato Guttuso. Qui, come in “La Resistenza negra”, Pasolini guarda con simpatia e interesse alle lotte anticolonialiste, ai processi di decolonizzazione e alla «gente di colore»: tunisini, algerini, cubani, etc. Abbracciando una prospettiva transnazionale, la voce fuori campo in “La rabbia” recita:

Scoppia un nuovo problema nel mondo. Si chiama colore. Si chiama colore la nuova estensione del mondo. Dobbiamo annettere l’idea di migliaia di figli neri o marroni. Infanti con l’occhio nero e la nuca ricciuta. Altre voci, altri sguardi, altre danze. Tutto dovrà diventare familiare, ingrandire la terra. Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali che vogliono, con innocente ferocia, entrare nella nostra realtà. Sono i giorni della gioia, i giorni della vittoria» (371-372).

Come si è detto, nel 1961 Pasolini visitò per la prima volta un paese dell’Africa subsahariana, il Kenya. Lo stesso anno, egli scrisse “La Resistenza negra”, un testo di critica letteraria che ha chiare finalità politiche, di matrice anticolonialista e antirazzista. In una prospettiva pienamente panmeridionalista (ma anche, senz’altro, eurocentrica), vi si fa ampio riferimento alla centralità etica e politica della Resistenza al Fascismo, al Meridionalismo italiano e, esplicitamente o implicitamente, a figure cardine, quali Carlo Levi e Antonio Gramsci. La Resistenza italiana al Fascismo diventa quindi, per Pasolini, modello esemplare per interpretare altre forme di resistenza – nello specifico, le lotte di liberazione dal giogo coloniale – e per leggere la poesia che da tali lotte in quegli anni scaturisce. In un’ampia visione ‘terzomondista’, numerosi sono anche i poeti afroamericani che Pasolini porta ad esempio in questo saggio: Gwendolyn Brooks, Paul Vesey, Langston Hughes, ma soprattutto egli ci esorta ad ascoltare «il grido del negro statunitense Frank Marshall Davis»⁷.

⁷ «Ascoltiamo il grido del negro statunitense Frank Marshall Davis, riascoltiamolo: Voi discepoli del Progresso/ di tutto ciò che Progredisce/ comunisti, socialisti, democratici, repubblicani/ guardate il quadro d’oggi:/ non è bello a vedersi./ Intanto i barattoli della vernice traboccano/ c’è nuova tela per soddisfare le richieste./ Voi direte/ ‘Ma non sono affari miei’/ oppure modellerete questa parte/ in modo che il suo ritratto si adatti/ al salone accecante di sole/ dell’America Ideale» (Pasolini. “La Resistenza negra”: 2354-2355).

“La Resistenza negra” e “La rabbia” fanno riferimento a «negri», «gente di colore» e a un «concetto Africa» inteso da Pasolini in termini politici e simbolici quanto mai ampi e transnazionali:

Il concetto ‘Africa’ è il concetto di una condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale. E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se si identifica l’Africa con l’intero mondo di Bandung, l’Afroasia, che, diciamo così chiaramente, comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente (2354-2355).

Verso la fine degli anni Sessanta, l’interesse di Pasolini per il «concetto Africa» e l’africanità è quanto mai vivo. In quegli anni egli ha in mente, fra l’altro, un film in cinque episodi, alquanto ambizioso e originale, di cui oggi ci resta un breve progetto del 1968, pubblicato postumo nel 1981: “Appunti per un poema sul Terzo Mondo”⁸. Lo scritto (che fa a più riprese riferimento agli afroamericani e al ‘potere negro’) è suddiviso in: “Nota introduttiva”; “Nota al film sull’India”; “Nota al ‘Padre Selvaggio’”; “Paesi Arabi”; “Sud America”; “Ghetti del Nord America”. In una prospettiva squisitamente panmeridionalista, Pasolini immagina cinque ‘ambienti’ diversi nel film, ma al contempo una sostanziale unità, sia logica che affettiva, e prevede che gli episodi siano fra di loro collegati da «un sentimento violentemente e magari anche velleitariamente rivoluzionario» perché «I temi fondamentali del Terzo Mondo sono gli stessi per tutti i paesi che vi appartengono», tanto che il film, costruendo un discorso unitario, avrà anche modo di accennare al Meridione d’Italia e alla migrazione italiana, araba e spagnola verso i «paesi nordici» (Pasolini. “Appunti per un poema sul Terzo Mondo”: 35-36).

Il protagonista dell’ultimo episodio di “Appunti per un poema sul Terzo Mondo”, dedicato ai “Ghetti del Nord America”, è l’attivista afroamericano convertitosi all’Islam, Malcolm X, assassinato a New York nel 1965. Seguendo la vita di questa icona afroamericana, l’episodio vuole anche essere «un documentario sulla vita dei negri in America, e su ciò che essi pensano di se stessi. Nella fattispecie come agiscono nell’ambito dell’ideologia del ‘potere negro’, della ‘violenza’ dell’autoesclusione’ ecc.» (44). Inoltre, la “Nota introduttiva” di “Appunti per un poema sul Terzo Mondo” nomina altri personaggi (come Obi Egbuna o Stokely Carmichael) che facevano parte della galassia del *Black*

⁸ I curatori del volume (Michele Mancini e Giuseppe Perrella), il cui testo apparve nel 1981, avvertono: «Dei cinque episodi previsti soltanto quello sull’Africa verrà realizzato, ma non sarà il *Padre selvaggio* bensì un’*Orestide africana*» (Pasolini. “Appunti per un poema sul Terzo Mondo”: 35).

Power e di quella cultura sovversiva nera per cui Pasolini in quegli anni dimostra un notevole interesse. Essi compariranno brevemente anche nel dramma teatrale *Calderon* (1973), in cui l'autobiografico Pablo, per sottolineare la propria 'cultura rivoluzionaria', dichiara: «Io invece ho letto i *Grundrisse*, il vecchio Lewin, il giovane Haydin, Marcuse, Malcolm X, Obi Egbuna, Carmichael e il S. Francisco Oracle» (710).

Ma è con il film "Appunti per un'Orestide africana" (1970) che Pasolini arriva ad investire in pieno il 'popolo' afroamericano di un ruolo politico e simbolico esemplarmente centrale per tutta la «gente di colore». Circa le finalità del film nel suo insieme, Pasolini dichiara fin dall'inizio (verosimilmente dalle strade di Dar es Salaam):

Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana. Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film: questo film sarebbe l'*Orestide* di Eschilo, da girarsi nell'Africa di oggi, nell'Africa moderna (1177).

La mitica vicenda di Oreste è lo spunto del film, ma l'interrogativo di fondo è lo scenario che si apre nei paesi africani da poco affrancatisi dal colonialismo europeo⁹. Ed è così che "Appunti per un'Orestide africana" (come accade ancor più chiaramente con "Il padre selvaggio") tocca un punto di difficile lettura nel lavoro di Pasolini di quegli anni. Perché, una delle spinte primarie del film è la ricerca, in Africa, del 'popolare' e dell' 'arcaico', ovvero di quei preziosi elementi poetici e orizzonti ideali che Pasolini vede ormai sfumare nel contesto culturale e sociale dell'Italia fine-novecentesca. Tuttavia per Pasolini, se in Italia il 'popolare', 'arcaico' e 'dialettale' sono sempre nostalgicamente immaginati come fonti primarie assolutamente positive, viceversa, gli elementi arcaici, primitivi e, in definitiva, precoloniali che caratterizzano l'Africa 'africana' di Pasolini non sono sempre univocamente tali, in quanto l' 'arcaico' d'Africa, in Pasolini, può anche essere latore di paura, atrocità e distruzione (Trento. *Pasolini e l'Africa*: 28). Ma Pasolini si dimostra anche in grado, magistralmente, di aggirare l'ostacolo e di proporre una strada alternativa, oltreoceano. D'improvviso "Appunti per un'Orestide africana" ipotizza che due cantanti jazz afroamericani (Yvonne Murray e Archie Savane) possano divenire il fulcro narrante della vicenda, conferendo alla loro condizione subalterna un ruolo

⁹ «Ho scelto per l'*Orestide* di Eschilo una nazione africana che mi sembra tipica, una nazione socialista a tendenze, come vedete, filo-cinesi, ma la cui scelta non è ancora evidentemente definitiva, perché accanto all'attrattiva cinese c'è un'altra attrattiva non meno affascinante: l'americana, o per meglio dire neocapitalista» (Pasolini. "Appunti per un'Orestide africana": 1177).

politico privilegiato, in un periodo storico in cui la *middle-class* afroamericana era ancora quasi inesistente:

L'idea è questa: fare cantare anziché far recitare l'*Orestide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani. Questo non sarà poi senza significato, perché se dei cantanti-attori negri dell'America si prestano a girare in Africa un film sulla rinascita africana, evidentemente questo non può presentarsi senza un preciso significato. È ben chiaro infatti a tutti, che venti milioni di sottoproletari negri dell'America sono i *leaders* di qualsiasi movimento rivoluzionario del Terzo Mondo. (Pasolini. "Apunti per un'Orestide africana": 1185).

Conferendo agli afroamericani tale ideale e ipotetico ruolo guida all'interno di un 'Terzo Mondo', inteso, come si è visto, in termini panmeridionali quanto mai aperti, Pasolini intuisce un'africanità diasporica, deterritorializzata e già pienamente fine-novecentesca. Tale elemento emerge ancora più chiaramente dalla poesia "Sineciosi della diaspora" che andiamo ora (purtroppo, in questa sede, solo fuggacemente) ad analizzare.

«La pianta trapiantata, dalle radici scoperte»

La poesia "Sineciosi della diaspora", apparsa nel 1970 sulla rivista *Nuovi Argomenti* – poi parte dell'omonima sezione della raccolta *Trasumanar e organizzar* (1971) – ci offre, grazie a una geniale intuizione poetica di Pasolini, un'immagine che, già attorno al 1970, mirabilmente dipinge l'africanità diasporica in termini pienamente fine-novecenteschi.

A prima vista la poesia può apparire, fin dal titolo, vagamente oscura. Franco Fortini ci illumina, segnalando che la sineciosi è una sottospecie di ossimoro; figura retorica quest'ultima che consiste nell'accostare, nella medesima espressione, parole che esprimono concetti contrari. L'ossimoro è figura molto cara a Pasolini e ad esso egli affida tutta la sua opera, tant'è che, appropriandosi del termine evocato da Fortini, Pasolini amava definirsi «poeta della sineciosi»¹⁰. Diaspora è, in primo luogo, un termine di chiara evocazione biblica, che per secoli era stato utilizzato quasi esclusivamente per riferirsi all'esodo del popolo ebraico e alla sua dispersione (molto più di rado venne impiegato anche in relazione alla minoranza morava). L'espressione 'sineciosi della diaspora' presen-

¹⁰ Franco Fortini, nel saggio "Le poesie italiane di questi anni" (uscito nel 1959 sulla rivista *Menabò*), indicava nell'antitesi il moto primo della scrittura di Pasolini, che prendeva forma in una sottospecie di ossimoro, la 'sineciosi' (21-22).

te nel titolo è, dunque, già di per sé un multiforme ossimoro, in quanto accosta due termini opposti, che si riferiscono sia al ravvicinamento di contrari (sineciosi) che alla dispersione di simili (diaspora).

Ma Pasolini spinge oltre le proprie intuizioni ed elaborazioni. L'ascendenza giudaico-cristiana non è, così, il solo elemento primario di questa poesia; una poesia che giunge a presentare l'ampissimo utilizzo del termine diaspora (spesso in termini afrocentrici), che avrebbe avuto luogo una ventina di anni più tardi, sia nelle scienze sociali che nel linguaggio comune e mediatico. Alla fine del Novecento, infatti, due grandi vicende collettive che hanno avuto enormi ripercussioni sulla configurazione del nostro pianeta – tratta schiavistica transatlantica e peregrinazione ebraica – serviranno entrambe a ridefinire il concetto di diaspora, che diventerà uno dei cardini, reali e simbolici, per ri-raccontare la modernità e il mondo contemporaneo (Clifford, Cohen, Gilroy, Hall).

Non si avrà purtroppo modo in questa sede di analizzare approfonditamente questa meno nota poesia¹¹. Ma in questa sede è opportuno almeno sottolineare che “Sineciosi della diaspora” va letta (anche) in relazione a quelle che erano già state, per almeno un decennio, le elaborazioni di Pasolini attorno a importanti fulcri esistenziali e poetici: alterità e diversità. Sappiamo infatti che il percorso di Pasolini venne costruito proprio attorno alla ricerca immaginosa, alla visione e all'“invenzione” dell'Altro, che è poi sempre anche un alter-ego del poeta. Ed è per questa via che egli insegue, per tutti gli anni Sessanta, ‘alleanze con Negri ed Ebrei’, in nome della comune diversità¹².

Già al quarto verso di “Sineciosi della diaspora” viene nominata la ‘Terra Promessa’, *topos* eccellente e ideale non solo della cultura ebraica, ma anche di buona parte dell'immaginario afroamericano, afrocaribico e afrocentrico, col suo fantastico ritorno alla *Motherland* (l'Etiopia ad esempio per molti, secondo i dettami del Rastafarismo, non certo privi di influenze bibliche). E tutto questo

¹¹ Per un'analisi approfondita di “Sineciosi della diaspora” si veda: Trento. *Pasolini e l'Africa*: 169-177.

¹² «Attingere ai dialetti italiani negli anni Quaranta/Cinquanta costituisce ancora per il poeta una forma vitale di dissidenza. Poi, negli anni Sessanta, caduta la fiducia nell'opzione vernacolare a causa dei mutamenti in corso in Italia, egli intraprende una complessa avventura panmeridionalista, nella speranza di trovare ulteriori alternative. A tale scopo in quegli stessi anni Pasolini mette in moto un dispositivo identificatorio con “Negri” ed “Ebrei”, denunciando – sebbene con sfumature contraddittorie – la condizione d'impoeticità di Israele. Infine, verso il 1970 si rende sempre più inevitabile la strada dell'antitesi, della contraddizione e dell'amore per quella sineciosi in cui gli opposti convivono, inasprendo il dissidio esistenziale» (Trento. *Pasolini e l'Africa*: 172). L'interesse di Pasolini per la cultura ebraica e per Israele è particolarmente evidente nella raccolta poetica *Poesia in forma di rosa* (1964).

immenso bagaglio immaginativo e immaginario, che verso la fine del Novecento si coagulerà infine attorno al termine 'diaspora', è un bagaglio fatto di sogni di mobilità collettiva, di sacralità e stanzialità, di instabile identità, di migrazione e di ritorno. E tale bagaglio, già attorno al 1970, affiora negli ultimi versi di "Sinieciosi della diaspora". È qui che il poeta arriva a produrre la meravigliosa, ossimorica ed efficacissima immagine de «la pianta trapiantata, dalle radici scoperte», un'immagine che ha la capacità di riassumere, con immediata efficacia poetica, molte delle tensioni identitarie fine-novecentesche, che proprio nell'icona della tratta transatlantica trovano la loro più efficace rappresentazione¹³.

Così, con la poesia "Sinieciosi della diaspora", Pasolini si avventura intuitivamente verso decisivi nodi tematici che saranno approfonditi dalla letteratura sociologica e antropologica più di una ventina di anni più tardi. In ultima analisi, l'immagine pasoliniana della «pianta trapiantata, dalle radici scoperte» non solo descrive magistralmente l'africanità diasporica e la presenza afroamericana oltreoceano; essa, inoltre, coglie ossimoricamente in pieno la 'stabile instabilità' della condizione diasporica fine-novecentesca, col suo bagaglio di migrazione, creatività e smarrimento.

Bibliografia citata

- Caminati, Luca. *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Milano: Mondadori. 2007.
- Chiesi, Roberto (ed.). *L'Oriente di Pasolini. Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*. Bologna: Cineteca di Bologna. 2011.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge-London: Harvard University Press. 1997.
- Cohen, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. Seattle: University of Washington Press. 1997.
- De Andrade, Mario e Sainville, Léonard (eds.). *Letteratura negra*. I-II. Roma: Editori Riuniti. 1961.
- Fortini, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi. 1993.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London, New York: Verso. 1993.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". Jonathan Rutherford (ed.). *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. 1990: 222-237.
- Pasolini, Pier Paolo. "Frammento alla morte". Id. *Le poesie. Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa, Trasumanar e organizzar, Poesie inedite*. Milano: Garzanti. 1976: 303-305.

¹³ Gli ultimi versi della poesia recitano: «O Gioco, allora intervieni tu, ad afferrare/ la pianta trapiantata, dalle radici scoperte/ perché confondere capelli biondi e capelli bruni,/ gioventù e vecchiaia,/ era una cosa che non si poteva fare sul serio» (Pasolini. "Sinieciosi della diaspora": 700).