

Testi/4

Introduzione al film *Appunti per un'Orestide africana* di Pier Paolo Pasolini*

Con un saggio introduttivo di Toni Hildebrandt¹

Harun Farocki

This paper studies the documentary film genre in Pasolini's work, focusing mainly on *Appunti per un'Orestide africana* (*Notes on an African Orestes*). Editing and technical details are analysed, along with their symbolic meanings in Pasolini's visual poetics.

1. Saggio introduttivo di Toni Hildebrandt: *Farocki e Pasolini: tracce di un dialogo per immagini*

Conobbi Harun Farocki nel Giugno del 2014, a Princeton, in occasione di una *Summer School* dal titolo *Practices, Procedures, Recursions: The Reality of Media* che Bernhard Siegert e Nikolaus Wegmann avevano organizzato presso il dipartimento di studi germanici². Farocki, che nel 2002 aveva partecipato, sempre a Princeton, alla mostra *Anxious Omniscience: Surveillance and Contemporary Cultural Practice*, di Thomas Y. Levin, si comportò, nel corso

* Presentiamo qui per la prima volta in traduzione italiana il testo di Harun Farocki *Einleitung zu Pier Paolo Pasolinis Film Appunti per un'Orestide africana*, pubblicato per la prima (e unica) volta (senza titolo) per la rivista tedesca «Filmkritik» (26/1982, pp. 531-532). La redazione de «Lo Sguardo», nella figura dei curatori, ringrazia sentitamente Antje Ehmann per aver concesso i diritti di traduzione, e Toni Hildebrandt per il prezioso aiuto nel reperimento del testo e nella cura della traduzione. La traduzione di entrambi i testi dal tedesco è di Antonio Lucci. Abbiamo seguito la titolazione che la rivista «Filmkritik» ha dato, nell'edizione originale del testo tedesco, alle pagine – originariamente senza titolo – di Farocki [NdT].

¹ Testo apparso per la prima volta in traduzione inglese in «Senses of Cinema», 73, 2014. <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/corpi-e-luoghi-harun-farocki-on-pasolini/> e nella versione originale tedesca in D. Irrgang, K. D. Haensch, I. Neick, *Forum zur Genealogie des MedienDenkens*, vol. II, Berlin 2014, pp. 16–21.

² *Practices, Procedures, Recursions: The Reality of Media?*, Princeton-Weimar Summer School, German Department, Princeton University, 15–21 Giugno 2014. Assieme a Farocki, Siegert e Wegmann presero parte: Paul Babinski, Friedrich Balke, Boris Buzek, Máximo Farro, Petra McGillen, Mladen Gladić, Toni Hildebrandt, Hannah Hunter-Parker, Daniel Irrgang, Susanne Jany, Diana Kamin, Maren Koehler, Hannes Mandel, Harun Maye, Ido Ramati, Antonia von Schöning, Dennis Tenen, Emily Thompson, Adam Webb-Orentstein, Katharina Wloszczynska, Derek Woods e Grant Wythoff.

della discussione, in maniera singolarmente modesta. Farocki aveva sempre in serbo, per le cavillosità accademiche, la sua fantastica risata, ricordata anche da James Benning³. Nella pausa di mezzogiorno del seminario guardava le partite di qualificazione ai mondiali della nazionale tedesca al Rocky Theater, dove il 17 Giugno tenne anche una conferenza sulla sua serie di opere in quattro parti *Ernste Spiele* [Giochi seri].

A Princeton volevo parlare con Farocki di Pasolini. Per questo lo pregai di leggere un saggio che avevo scritto su *La Sequenza del fiore di carta*, ma che egli, la sera stessa, finì per lasciare in un bar. Perciò, il giorno successivo, parlammo di Pasolini senza appoggiarci al testo, e forse questo fu anche il modo migliore. Farocki, nel 2008, aveva organizzato a Vienna una *Blickschule* [Scuola di sguardi], *Pasolini vor Augen* [Pasolini di fronte agli occhi], che riuscì allo stesso modo, senza letture di testi. L'annuncio indicava le cose più essenziali: «Visione commentata di analisi filmiche e lavorazioni in cui verranno analizzati aspetti (formali, strutturali, contenutistici e romantici) del lavoro di Pasolini. Il bar è aperto»⁴.

Farocki, in quanto regista, mirava naturalmente a indirizzare l'attenzione verso l'analisi filmica, «[ad] analizzare le pietre angolari del lavoro filmico, e più propriamente le singole parti di un film» e a comprendere «la singola immagine, l'inquadratura, le sequenze montate»⁵. Secondo Farocki, per avere un'idea del pensiero di Pasolini, erano decisivi, principalmente, il lavoro con la camera, la sua retorica delle immagini, e la politica del montaggio.

Forse anche per questo Farocki sembrò francamente disinteressato, quando gli nominai la letteratura più recente su Pasolini. Non aveva letto il bellissimo saggio di Alessia Ricciardi *Pasolini for the Future*, né *The Resurrection of the Body* di Alessandro Maggi e neppure l'antologia pubblicata dall'ICI di Berlino *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*. Aveva sentito parlare di *Survivance des lucioles* di Georges Didi-Hubermans e dei quattro volumi su *L'Œil de l'histoire*, in cui Pasolini gioca un ruolo importante⁶.

L'unico libro che Farocki citava ripetutamente, e che mi consigliò con decisione, fu *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*⁷ di Michele Mancini e Giuseppe Perrella. Questo libro, uscito nel 1981 presso le Theorema Edizioni di Roma, a lungo bistrattato e imperdonabilmente dimenticato dalla letteratura, gli era stato donato da Laura Betti già agli inizi degli anni '80. Mancini e Perrella, che da allora sono scomparsi dal campo della ricerca, avevano raccolto testi inediti

³ «A serious man with a great laugh. He lives on in my heart.» James Benning, facebook.com/james.benning.77, 1 Agosto 2014.

⁴ Annuncio dall'archivio online del WUK (www.wuk.at).

⁵ Annuncio dall'archivio online del WUK (www.wuk.at).

⁶ Cfr. A. Ricciardi, *Pasolini for the Future*, in «California Italian Studies», 2,1, 2011 <http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>; A. Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London 2009; L. di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Wien-Berlin 2012; G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009; Id., *L'Œil de l'histoire*, 4 vol., Paris 2009–2012.

⁷ M. Mancini, G. Perrella, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Roma 1981.

e approntato un ampio atlante di quattrocento pagine delle sue inquadrature filmiche, dal titolo *Pasolini antropologo*. I testi provenienti dal lascito, per cui essi avevano scelto il titolo di *Corpi e luoghi*, dovevano indirizzare lo sguardo su una fase decisiva nello sviluppo di Pasolini: il confronto con il cosiddetto 'terzo mondo', con la storia (post-)coloniale dell'Eritrea di allora e con i 'sopralluoghi' filmici e gli 'appunti', che Pasolini aveva avvalorato quali forme di documentazione autenticamente cinematografiche⁸.

È possibile ricostruire lo sguardo di Farocki su Pasolini a partire dall'atlante di immagini antropologiche, la cui tipologia è suddivisa in sei categorie: 1) Famiglie 2) Modi di comportamento e gesti 3) Luoghi 4) Oggetti 5) Scrittura 6) Censura.

Mancini e Perrella dividono, per prima cosa, i rapporti familiari a livello anagrafico, i personaggi e gli interpreti ricorrenti. Nei gesti isolano le sfaccettature dei visi, la risata, il sonno e il sogno, il confronto e gli sguardi in macchina così come il linguaggio delle mani. Nei luoghi salta agli occhi la topografia urbana o suburbana: la strada, la piazza, il mercato, la chiesa, il bar. Partendo dal vespasiano ci conducono attraverso i luoghi di lavoro e le dimore del subproletariato, fino ad arrivare al 'set' e ai luoghi reali della sorveglianza (prigione, tribunale, stazione di polizia, ospedale). Da qui i fiumi conducono dalle città alle zone marginali e alle periferie (*Ai margini*). Tra gli oggetti vengono elencati i (tra)vesti(men)ti e i copricapo, le mode ufficiali e dei giorni di festa, e quelle che rendono visibili le differenze di classe. L'atlante suggerisce in maniera convincente che l'impiego di precisi oggetti di scambio e doni, di fiori e generi alimentari, degli escrementi (così importanti negli ultimi film), segua una logica degli affetti. Mancini e Perrella sottintendono con ciò, come fa in generale la teoria filmica strutturalista, che le immagini in movimento si basino fondamentalmente su una semiotica della leggibilità. Il fatto che determinate immagini, di contro, nella loro opacità semantica, siano anche illeggibili, per lo meno fintantoché esse non entrano nel loro «Jetzt der Lesbarkeit» [*ora di leggibilità*]⁹, era noto a Pasolini, che lo aveva rettificato seguendo la sua *liaison* semiologica.

Farocki non ha scritto molto su Pasolini. L'unico testo a se stante che è possibile trovare nei suoi scritti è una breve introduzione del Novembre 1982 agli *Appunti per un'Orestide africana*, comparsa in *Filmkritik*¹⁰. Uscito un anno

⁸ I testi inediti riuniti in *Corpi e luoghi* sono stati stampati in ordine cronologico: *Sopralluoghi o la ricerca dei luoghi perduti*, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, *In Africa, tra figli obbedienti e ragazzi moderni*, *La grazia degli Eritrei* e il *Post-Scriptum* a *La grazia degli Eritrei*. Sulla 'post-western modernity' di Pasolini cfr. T. Hildebrandt, *Jenseits der Mauern von Sana'a: Pasolinis Appell an die UNESCO (1970-74)*, in U. Frohne, L. Haberer, A. Urban, *Display/Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, München 2015 (in corso di pubblicazione); Id., *Allegorien des Profanen im Fremden. Zu Pasolinis Spätwerk*, in U. Haselstein, *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2015 (in corso di pubblicazione).

⁹ Sulla «integrazione figurale» (Pasolini) e il suo «Jetzt der Lesbarkeit» (Benjamin) cfr. H. Joubert-Laurencin, *Figura Lacrima*, in L. di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction*, cit., pp. 237-251, qui p. 250 e seguente.

¹⁰ H. Farocki, testo senza titolo [*Über Pier Paolo Pasolinis Appunti per un'Orestide africana*], in «*Filmkritik*», 26, 1982, pp. 531-532, qui p. 532. Il testo non è stato inserito nella raccolta

dopo *Corpi e luoghi*, il breve saggio mostra la conoscenza dei testi lì riuniti, ma non tratta delle esperienze di viaggio in Africa di Farocki. Lo sguardo di Farocki è però già influenzato da *Orientalism* (1978) di Said, e anticipa, a suo modo, successivi commentari sull'orientalismo eretico di Pasolini¹¹. Farocki, in particolare, vede nei film ciò che c'è di sperimentale e di autocontraddittorio, e cerca di ancorarlo alla manovra della macchina da presa:

Significa molto quando, tra le altre persone che guardano in camera, un uomo sta seduto e dorme, o quando da un prato su cui germogliano dei fiori bianchi come quelli di Warhol, la carrellata va verso l'orizzonte. Uomini con macchine da cucire sotto un cielo sgombro o in mezzo a delle piante che si intrecciano sul terreno argilloso della piazza del mercato formando figure, bottiglie e imbuti, oggetti d'uso degli abitanti di una capanna sul lago Victoria, tutto questo significa molto: ma cosa? L'*Oresteia* è una lingua straniera, forse ignota, (*voi tutti conoscete il dramma dell'Oresteia di Eschilo ...*) e l'Africa è una lingua straniera, forse ignota. Pasolini traduce da una lingua che non capiamo in un'altra. Noi guardiamo questo lavoro (una ricerca delle singole parole, uno sperimentare singole espressioni) e comprendiamo di più di quello che possiamo capire¹².

Farocki si chiede criticamente, con una certa inclinazione fiduciosa, se davvero l'impulso di Pasolini riesca a dare una voce, con gli *Appunti*, agli estranei e ai subalterni, attraverso la sua camera 'inquadrata' da uno sguardo latentemente occidentale. Se a Pasolini questo tentativo riesce, sembra quasi dire Farocki, è perché egli rende visibile la sua posizione egemonica come parte del dispositivo cinematografico: una delle «Unspoken Rules»¹³ [regole non dette] per entrambi i registi era, infatti, che la camera dovesse mostrare anche ciò che essa non può mostrare.

In un'occasione un africano dice qualcosa, la camera lo cerca tra gli altri africani, e non trova proprio quello che sta parlando. Un errore, che il montaggio non ha appianato, che in generale sta di certo pure ad indicare che in questa sequenza non c'è nessun imbroglio. Rovesciato in maniera maldestra, questo non solo significa verosimilmente il contrario, ma deve anche indicare questo: io faccio parlare gli africani¹⁴.

A Farocki anche un altro punto non deve essere affatto sfuggito: in *Appunti per un'Orestide africana* Pasolini mostra come i lavoratori tanzaniani lasciano una fabbrica a Dar es Salaam. Il commento fuori campo parla, qui, letteralmente,

Nachdruck / Imprint. Texte / Writings, Berlin 2001 e viene presentato di seguito per la prima volta in traduzione italiana. I riferimenti successivi a questo testo faranno capo alla traduzione italiana qui presentata.

¹¹ P. Friedl, *Die heimliche Moderne*, in A. Franke, *Die heimliche Moderne. Ausgewählte Texte und Interviews 1981–2009*, Berlin 2000, pp. 249–268; L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano 2007.

¹² H. Farocki, *Introduzione al film Appunti per un'Orestide africana di Pier Paolo Pasolini*, in «Lo Sguardo» XIX, 3, 2015, pp. pp. 318–320. Qui p. 319.

¹³ *06 Never forget to show what the camera cannot show*, in A. Ehmman, K. Eshun, *Harun Farocki. Against what? Against whom?*, London 2009, p. 214.

¹⁴ H. Farocki, *Introduzione al film Appunti per un'Orestide africana di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 320.

dell'«uscita degli operai da una fabbrica». È possibile pensare che Farocki, con *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), dopo la sua lettura di *Corpi e luoghi* (1981) e del testo *Appunti per un'Orestiade africana* (1982), reagisse in prima battuta a Pasolini, prima di completare, in una seconda fase del lavoro, la genealogia con *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) e altre scene tratte da film di Michelangelo Antonioni, Fritz Lang, D. W. Griffith e da riprese anonime?

A supporto di questa tesi andrebbe non da ultimo menzionato il fatto che, Farocki, verso la fine di *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ha inserito due scene da *Accattone*¹⁵. A queste scene fa seguito uno spezzone da *Clash by Night* (1952) di Fritz Lang, in cui Marilyn Monroe lascia una fabbrica ittica e viene andata a prendere da un lavoratore. Farocki, nelle sue *Flusser Lecture*, descrive come la Monroe non abbia potuto lasciare la fabbrica dalla vera uscita, visto che il film mostra come debba saltare giù da una rampa. Farocki deduce perciò che l'uscita e la scritta della fabbrica ittica furono spostate per la scena del film, nel senso di una messa in scena quasi iconografica: «La sirena della fabbrica, l'insegna e l'uscita identificano la Monroe come lavoratrice della fabbrica[...]»¹⁶. I suoi gesti sicuri di sé, provocanti, portano inoltre alla memoria come Pasolini avesse descritto la Monroe come una «sorellina più piccola», «bellezza posseduta dal potere», nella cui messa in scena si sarebbe data «tutta la stupidità e la crudeltà del presente»¹⁷. In *Accattone*, di contro, un miserabile magnaccia, interpretato da Franco Citti, aspetta una donna che, fatalmente, si sottometterà a lui e che egli farà prostituire. Poiché entrambi i caratteri dispongono non della propria potenza, ma – in misura assai maggiore – della propria impotenza, a Pasolini riesce la voluta profanazione del suo subproletariato senza futuro.

In *Corpi e Luoghi* Farocki poté trovare conferma del fatto che, in *Accattone*, non è una star a lasciare la fabbrica, ma un 'personaggio' che è nei registri famigliari anagrafici della borgata romana, che non lascerà mai, come il luogo comune del lavapiatti che diventa milionario vorrebbe. Per questo i suoi gesti indicano, come mostrano Mancini e Perrella, non una bellezza sovrana, ossessionata dalla potenza, ma solo un'esistenza esausta, contrassegnata dall'impotenza, che non mostra alcuna motivazione a liberarsi dalla propria miseria. Il commento fuori campo di Farocki sottolinea questo contrasto, quando inquadra «la vita dei singoli uomini» all'uscita della fabbrica. Ma qui, quali 'singoli uomini' vengono mostrati? Pasolini e Farocki, con tutta la simpatia – condivisa con Brecht e

¹⁵ A questo riguardo cfr. W. Ernst, H. Farocki, *Towards an Archive for Visual Concepts*, in T. Elsaesser, *Harun Farocki, Working on the Sight-Line*, Amsterdam 2004, pp. 261–286, qui p. 267, 278.

¹⁶ H. Farocki, *Bilderschatz*, in *Vilem-Flusser-Archiv, 3rd International Flusser Lecture*, Köln 2001, p. 14.

¹⁷ P. P. Pasolini, *Omaggio a Marilyn Monroe/Voce in poesia*, in *La Rabbia* (1963), oggi in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli vol. I, Milano 1999, pp. 397–399, qui p. 399. Il riferimento a Marilyn Monroe ha il suo pendant nel riferimento di Farocki e Pasolini alla sovversione dell'icona pop in Andy Warhol. Pasolini, dopo il suo viaggio a New York, aveva scritto un'introduzione critica su Warhol al catalogo *Ladies and Gentlemen* (1975). Farocki richiama Warhol abbastanza inaspettatamente nel suo testo *Introduzione al film Appunti per un'Orestiade africana di Pier Paolo Pasolini* (cit.). Monroe/Warhol sono per Pasolini/Farocki i frammenti di un rapporto fratturato, scettico con l'«American Dream».

Benjamin – per una politica del senza-nome [*Namenlosen*], lasciano aperta la domanda a un'analitica rappresentazione filmica. Per questo gli *Appunti per un'Orestiade africana* di Pasolini, come anche *Arbeiter verlassen die Fabrik* di Farocki, non sono film sentimentali.

In *Corpi e Luoghi* di Mancini e Perrella, alla fine del libro, come ultima delle sei categorie, compare quella di 'censura'. Totò in *Uccellacci e Uccellini* tiene il suo ombrello di fronte agli occhi di Ninetto, dimodoché questo non possa sorridere alla prostituta. Edipo, in *Edipo Re*, perde la propria vista e così censura se stesso. Nell'inquadratura finale di *Porcile* Herdhitze ci guarda negli occhi dall'immagine, dopo l'assassinio di Julian. Il gesto dell'indice sulle labbra dà l'indicazione non verbale di tacere ciò che si sa.

Ci sarebbe ancora molto da dire sulla violenza della censura allegorizzata nelle immagini, e sulla sua preistoria nella condizione di accusato – durata una vita – di Pasolini: la pietra angolare per questo compito, a livello biografico, è stata posta dal ricchissimo resoconto di Laura Betti¹⁸.

L'interesse della critica si è spostato sempre più, partendo dal lavoro di Pasolini negli anni '60 fino a *Salò* e di Farocki nei suoi primi film e in *Ernste Spiele*, da una teoria del soggetto censurato alle tecniche di osservazione del controllo sociale.

Se rendiamo attuale questo passaggio, è possibile connettere in maniera illuminante i film di Farocki e Pasolini.

Corpi e Luoghi ci ricorda in maniera eccezionale la *Blickschule* (con «Pasolini di fronte agli occhi»), a cui siamo grati non solo per ciò che ci ha dato a vedere, ma molto di più, per ciò che ci ha posto di fronte agli occhi.

(Toni Hildebrandt)

Introduzione al film *Appunti per un'Orestiade africana* di Pier Paolo Pasolini

Diceva di essere andato a girare degli appunti su un film e non a girare un film.

Quanto spesso qualcuno ha chiamato un piccolo testo 'appunti' o un piccolo dipinto ad olio 'schizzo' [...] questi appunti sono davvero appunti, immagini sperimentate da qualcuno per un progetto futuro.

Pensiamo a un film poliziesco, in cui una persona, in una situazione complicata, scruta il suolo alla ricerca di un oggetto importante. La camera riprende qualcosa di questo sguardo, ed effettua una panoramica, o si allontana dal pavimento. Le fenditure tra le lastre di pietra, un'irregolarità nell'asfalto, un'ammaccatura nella laccatura delle assi, l'umidità nell'argilla. Da qui lo

¹⁸ Cfr. L. Betti, *Pasolini: Cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano 1977.

sguardo va alla ricerca di qualcosa di definito, un bossolo di proiettile, forse. Ma ciò che non viene ricercato non resta l'indeterminato. Nella misura in cui non viene ricercato, ma ciononostante può essere lì, questo qualcosa dimostra il proprio Esser-per-sé [*Für-sich-Sein*], riceve precisione e presenza, può assurgere, nel ricordo, allo stesso rango di ciò che viene cercato, o subentrare al suo posto.

Le immagini nel film di Pasolini sono abbozzi, e lo sguardo passa attraverso di esse in direzione di qualcos'altro, esse devono, intanto, dare prova di sé. Ci sono molti film sul lavoro di ripresa di un film, ma neanche uno che tratti dello sguardo con cui qualcuno elabora un paesaggio, una casa, una persona, prima che possa girarne un film.

Lo sguardo dell'amante spoglia di qualcosa il volto dell'amato e lo dona. Se esso sia bello anche senza questo sguardo, è una domanda sulla verità dell'amore, che non bisognerebbe porre. Si dovrebbe fare una ricerca a questo proposito! Quando si fanno delle ricerche si teme sempre che il soggetto della ricerca possa venirne danneggiato. Mentre è la domanda ad essere in pericolo. Negli ultimi anni i biologi si sono chiesti che cosa sia la vita, rendendo la domanda insignificante. (Si è dimostrato che la vita non è niente di particolare).

Le parole delle sceneggiature di Pasolini si riferiscono direttamente alle immagini. Le parole indicano ciò che c'è nelle immagini, e ciò che viene assieme ad esse. Il testo parla di queste cose: viene visionato un interprete, o una scena; o, ancora più precisamente, talvolta, si tratta solo di un gesto di una persona, o di una scena che viene composta dalle immagini di più luoghi. In seguito, ci sono messe in scena (prove di messe in scena) e immagini, di cui il testo dice che potrebbero rendere in senso metaforico qualcosa dell'*Oresteia*.

Quando Pasolini mostra le riprese documentaristiche dalla guerra del Biafra (1967-70) si interrompe. Salta dall'Africa a uno studio romano (?) e fa cantare un passaggio dall'*Oresteia*. In questa scena la camera è appariscente, vaga qui e lì in una piccola sequenza, lancia alla musica la sfida, che vince sempre, di essere al momento giusto nel posto giusto. In altri luoghi alla camera non è concesso di ottenere una voce propria: immagini semplici, per quanto ve ne siano.

Significa molto quando, tra le altre persone che guardano in camera, un uomo sta seduto e dorme, o quando, da un prato su cui germogliano dei fiori bianchi come quelli di Warhol, la carrellata va verso l'orizzonte. Uomini con macchine da cucire sotto un cielo sgombro o in mezzo a delle piante che si intrecciano, formando figure, sul terreno argilloso della piazza del mercato, bottiglie e imbuti, oggetti d'uso degli abitanti di una capanna sul lago Victoria, tutto questo significa molto: ma cosa?

L'*Oresteia* è una lingua straniera, forse ignota, (voi tutti conoscete il dramma dell'*Oresteia* di Eschilo ...) ¹⁹ e l'Africa è una lingua straniera, forse ignota. Pasolini

¹⁹ In questo punto Farocki cita, in maniera implicita e ironica, le parole di Pasolini all'inizio del film: «Voi tutti conoscete la trama dell'Orestide di Eschilo ...». Questo punto, per Farocki, era di grande importanza, in quanto egli voleva sottolineare che, nell'Italia o nella Germania degli anni '70, non tutti, e nemmeno tutti gli intellettuali di sinistra, conoscevano l'Orestide, e che Pasolini (forse anche giustamente) non teneva in considerazione questo problema. [Nota di T. Hildebrandt]

traduce da una lingua che non capiamo in un'altra. Noi guardiamo questo lavoro (una ricerca delle singole parole, uno sperimentare singole espressioni) e comprendiamo di più di quello che possiamo capire.

Le riprese sono fatte con una camera muta da 16 mm, non si sentono suoni africani. Quando il film, poco prima della fine, mostra una danza, di cui viene detto che potrebbe essere una metafora della metamorfosi delle Furie in Eumenidi, la musica è un commento affiancato ai movimenti dei danzatori, non la forza propulsiva. Poco prima Pasolini mostra alberi e arbusti, che si muovono al vento, prova brevemente un rumore di un vento che aveva in archivio, ma non c'è nessun rumore che suoni più inattendibile del soffio dei venti. Così egli cancella il vento con un crescendo di musica jazz. La tempesta di questa musica è più grande di quella del rumore delle foglie al vento, ed ha l'effetto positivo di liberare la musica dall'essere un rumore. Accanto alla musica jazz ci sono cori russi, *musica politica*, che risuona anche alla fine del film, quando le parole *futuro, nostalgia* [*Sehnsucht*] e *pazienza* vengono messe una accanto all'altra²⁰.

Si vedono per due volte degli studenti africani che studiano in Italia, a cui Pasolini ha mostrato delle immagini dal proiettore, le immagini di quest'([i] appunti per una) *Orestea*. Pasolini ha un microfono in mano e non è del tutto possibile stabilire se le sue labbra dicano quello che si ascolta. In un'occasione un africano dice qualcosa, la camera lo cerca tra gli altri africani, e non trova proprio quello che sta parlando. Un errore, che il montaggio non ha appianato, che, in generale, sta di certo anche ad indicare che in questa sequenza non c'è nessun imbroglio. Rovesciato in maniera maldestra, questo non solo significa verosimilmente il contrario, ma deve anche indicare questo: io faccio parlare gli africani.

Toni Hildebrandt, Bern University
✉ toni.hildebrandt@ikg.unibe.ch

²⁰ Qui Farocki sembra parafrasare – modificandola in maniera indicativa, in quanto attribuisce a Pasolini una parola, *nostalgia*, che questi non dice, e che forse non avrebbe potuto né voluto dire, e che per questo rappresenta la cifra dell'interpretazione farockiana di Pasolini – la frase conclusiva del film, pronunciata da Pasolini fuori campo: «Il futuro di un popolo è nella sua ansia di futuro, e la sua ansia è una grande pazienza». [Nota di T. Hildebrandt e A. Lucci]