

Testi/2

Pasolini e l'India: de- e ri-costruzione di un mito*

Silvia Mazzini¹

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 15/10/2015. Accettato il 17/10/2015.

India was the first of a long series of Third World countries visited by Pasolini. In this essay I will analyze Pasolini's writings and films after his visit in 1960, in search of the elements that lead him to trace the outline of the so called 'myth of the barbaric'. I will show how and why this renewed myth of the past is not be understood as traditionalism, but rather as a subversive, creative, so as a *non-traditional tradition*. A tradition of a 'transnational subproletariat', a kind of culture Pasolini found in slums and suburbs throughout the world.

"Il superamento è un'illusione. Nulla si perde"
P. P. Pasolini

La cultura europea e quella americana si aprirono per la prima volta all'India e alle sue tradizioni nella seconda metà del diciannovesimo secolo, quando le traduzioni del grande poema epico *Mahābhārata* e di altri testi filosofici antichi divennero reperibili ai lettori di tutto il mondo. Da quel momento in poi, molti intellettuali e filosofi furono influenzati dall'India: Wilhelm von Humboldt e Arthur Schopenhauer, Helena P. Blavatsky (fondatrice della teosofia russa) e Hermann Hesse (specialmente nel suo famoso romanzo *Siddhartha*) e tanti altri ancora. Il cosiddetto 'mito indiano' è stato rivisitato in modi molto diversi fra loro ed ha saputo resistere al trascorrere del tempo con una forza straordinaria, anche grazie all'alone di mistero e spiritualità di cui si è sempre circondato².

* Questo articolo è apparso per la prima volta col titolo *Pasolini and India. De- and Re-constructing a Myth* in L. Di Blasi, M. Gagnolati, C. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions*, Wien-Berlin 2012, pp. 135-150. Si ringraziano gli editori per averne gentilmente concesso la traduzione e la pubblicazione in questa sede, e la traduttrice per il suo accurato lavoro.

¹ Traduzione dall'inglese di Monica Rabbaglio

² Anche oggi è semplice osservare la diffusione di centri che offrono lezioni di yoga nelle nazioni occidentali, così come le forme sincretiche di spiritualità d'importazione indiana, le numerose cliniche ed istituzioni antroposofiche e così via.

L'India diventò ancora più popolare tra i giovani, specialmente negli anni Sessanta, quando moltissimi artisti la scelsero come meta dei loro viaggi. Se Allen Ginsberg vi si recò tra il 1962 e il 1963 e i Beatles (seguiti con grande entusiasmo dai media e dai fans di tutto il mondo) nel 1968, la prima visita di Pasolini in India risale al 1960-61. Le sue impressioni e i suoi pensieri sono raccolti nella collezione di articoli *L'odore dell'India* che, a mio parere, rivela anche il suo (forse caratteristico) conflitto tra l'essere al passo con i tempi e (allo stesso tempo!) l'essere estraneo ad ogni epoca. Da un lato, Pasolini mostrò un effettivo interesse in ciò che lui stesso chiamò «la moda» del suo tempo³, viaggiare nella terra di Gandhi e Madre Teresa di Calcutta, dello yoga e della filosofia millenaria. Dall'altro, tuttavia, diede prova di situarsi quasi letteralmente 'fuori dal tempo', rivolgendo la sua attenzione alla particolare situazione di una cultura (una 'cultura del passato') che stava in quel momento scomparendo, mentre l'India passava da nazione agricola ad industriale, da terra occupata a stato libero e democratico. È in questo senso che ho interpretato l'opera di de-costruzione e ri-costruzione del 'mito dell'India' da parte di Pasolini: il non focalizzarsi sugli aspetti che affascinarono l'Occidente e divennero a tutti gli effetti una moda dell'epoca, ma il ricreare un mito, quel mito che prenderà progressivamente forma nei suoi lavori successivi concretizzandosi in ciò che oggi è conosciuto come 'il mito delle barbarie'.

Questo saggio può quindi essere interpretato come un breve cammino attraverso i viaggi dell'autore in India, un cammino alla ricerca di quegli elementi che trovarono stabilmente spazio negli scritti e nei film di Pasolini a partire dalla sua prima visita in India nel 1960 e che lo accompagneranno fedelmente (pur trasformandosi, come è ovvio che sia, attraverso le tante interazioni con altri componenti della sua *Weltanschauung* e della sua poetica) fino alle sue ultime produzioni. Questi elementi condurranno Pasolini a tracciare il contorno di un mito 'rinnovato', che in *Poesia in forma di rosa* è chiamato «la nuova preistoria». L'India diverrà un emblema di questa *nuova preistoria*, un'«enclave» della vita autentica e pulsante di cui Pasolini era alla costante, disperata ricerca⁴.

L'odore dell'India è una collezione di articoli che Pasolini scrisse per il quotidiano *Il giorno*⁵ durante il viaggio con Alberto Moravia – e a tratti anche con Elsa Morante – tra il dicembre del 1960 e il gennaio del '61. Moravia scrisse articoli per *Il Corriere della Sera*, che furono in seguito pubblicati nella collezione intitolata *Un'idea dell'India*⁶ – un titolo che, confrontato con quello di Pasolini, mostra, come una cartina tornasole, tutte le differenze nello stile e

³ Come scrisse successivamente nella recensione, datata 23 settembre 1973, *Induismo e buddismo di Ananda K. Coomraswamy*, in P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Milano 1999, p. 1887.

⁴ «In India Pasolini viene catturato da una disperazione indomabile: sarà una disperazione storica, sociale, morale», Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano 1978, p. 305.

⁵ Sono stati pubblicati dopo il suo ritorno dal viaggio, tra il febbraio e il marzo del 1961, e riuniti nella collezione intitolata *L'odore dell'India*, edita da Longanesi nel 1962. Cito dall'edizione Mondadori: *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, 1998, vol. I, pp. 1195-1284.

⁶ Vedi A. Moravia, *Un'idea dell'India*, Milano 1962.

nella percezione dell'India e del viaggio da parte dei due autori. In un'intervista con Renzo Paris, Moravia osservò come l'olfatto fosse un elemento costante nella percezione dell'India da parte dei visitatori, ma anche che «[...] l'olfatto è il più animalesco dei nostri sensi e questo conferma il neo-primitivismo di Pasolini»⁷. È un dato di fatto che Pasolini sottolineò questo suo atteggiamento istintivo e in qualche modo animalistico, atteggiamento che gli consentì di sperimentare e di immergersi completamente nella vita di tutti i giorni in India, vagando «solo, come un segugio dietro le piste dell'odore dell'India»⁸.

Un'accurata analisi comparativa tra queste due visioni e descrizioni diverse dell'India da parte di due compagni di viaggio che condivisero tante esperienze e delle quali certamente parlarono tra loro, porterebbe senza dubbio a considerazioni interessanti. Capita, infatti, che alcuni episodi siano descritti da entrambi gli autori in modo totalmente differente, oppure che alcuni episodi vengano raccontati da uno ed omessi dall'altro⁹. In questa sede, tuttavia, posso solo trattare alcuni argomenti che ricorrono (seppur con accenti differenti) in entrambi i libri con cadenza regolare, talvolta addirittura ossessiva. La presenza inevitabile dei corvi (che Pasolini introdurrà anche nel suo film documentario *Appunti per un film sull'India*, 1968), i cui versi urlanti sembrano annunciare l'«enorme Buchenwald, che è l'India»¹⁰; il tema della morte e della povertà, una vista quasi insopportabile sia per Pasolini che per Moravia («eravamo dissanguati dalla pena e dalla pietà»¹¹); e poi la religione: mentre Moravia diede una chiara visione delle implicazioni filosofiche e culturali della religione indiana, Pasolini si concentrò su quel che chiamò «indifferenza»¹², decifrandola come una sorta di sentimento spontaneo, privo di ogni solennità. Descrivendo un rituale a cui assistette, Pasolini notò come gli indiani si comportassero «con grande umiltà e devozione, senza molta preoccupazione, senza visibile devozione». Il che gli ricordò un altro mondo religioso con cui era entrato in contatto: il mondo agrario del Friuli, la regione che diede i natali alla madre. Per questo motivo fu indotto quindi a paragonare due realtà così lontane e diverse, descrivendo una vecchia donna indiana dirigere il rituale, mentre gli uomini le obbedivano senza nessuna reticenza:

Questa situazione non mi era nuova: anche tra i contadini friulani succede qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo: gli uomini,

⁷ Ivi, p. 119.

⁸ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 1279.

⁹ Non si deve tralasciare il fatto che Pasolini, oltre alla sua ricerca nei panni del 'segugio', sa anche proporre interessanti ed acute osservazioni socio-antropologiche, con maggiore distanza e distacco. Ma, in questo senso, preferisco riprendere la significativa osservazione di Moravia: «La mia posizione è quella di accettare ma non di identificarmi, quella di Pasolini, come del resto in tutta la sua vita, di identificarsi senza veramente accettare». Cfr. l'intervista a Moravia di R. Paris contenuta in P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Parma 1992, pp. 119-120.

¹⁰ Cfr. P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., pp. 1232; 1233; 1247; 1272.

¹¹ Ivi, p. 1233.

¹² Quindi senza riferimenti al romanzo di Moravia *Gli indifferenti* (1929).

pur ironici, sono come arresi e sospesi: la loro forza e modernità tacciono di fronte al capriccioso mistero degli dei tradizionali¹³.

Riferendosi alla religione, ma anche ad altri aspetti della vita quotidiana, Pasolini paragonò spesso elementi della realtà indiana con aspetti del mondo occidentale. Ovviamente, se si pensa che scrisse il resoconto di un viaggio in una nazione straniera; eppure, ciò rappresenta a mio parere anche un processo mentale, la progressiva convinzione di Pasolini che il sottoproletariato di tutto il mondo condividesse di fatto le stesse caratteristiche. Pasolini mise insomma a confronto i due mondi non solo perché ancorato al punto di vista occidentale (e di ciò era lui stesso pienamente consapevole). Paragonando l'edificio centrale di Bombay a quelli del quartiere romano Parioli¹⁴, un ragazzo indiano – Sundar – al ragazzo calabrese che si trasferisce a Roma¹⁵; accostando per analogia la zona suburbana di Nuova Delhi e quella della capitale italiana¹⁶, oppure la rassegnazione degli indiani e quella dei napoletani¹⁷, e in numerosi altri frangenti, Pasolini non intendeva solo riportare quanto visto o sperimentato sulla propria pelle, ma anche sottolineare alcuni aspetti che gli sembrarono uguali in quel che lui stesso chiamò il sottoproletariato intercontinentale. Sebbene questi aspetti sembrassero estranei e stranieri, gli erano allo stesso tempo estremamente vicini e familiari. Questa vicinanza sentita da Pasolini può essere percepita in tanti suoi testi successivi, che possono per altro ben chiarire il suo punto di vista nei confronti di questa apparente contraddizione. È interessante notare come Pasolini descrisse alcuni abitanti del Behir, che, nonostante fosse una zona estremamente occidentalizzata, gli appariva «la regione più esotica che abbia mai visto»:

Eppure i loro sguardi, le loro parole, i loro gesti mi erano familiari, erano troppo prosaicamente umani. Sorridevano dei soliti sorrisi che si vedono alle periferie delle grandi città; con dolcezza, con furbizia, con ansia. E in fondo a loro, a guidare i loro gesti e i loro sentimenti, era una religione degenerata in una superstizione ripugnante per l'uomo moderno [...]. Sporczia, immensità smisurata, disperazione, rassegnazione, rendevano il Bihar un "altrove" attraverso cui passare irrimediabilmente estranei, pur riconoscendo perfettamente la fraternità di quella gente, il cui antico modo e essere, anzi, la rendeva così familiare¹⁸.

Si può dire dunque che, durante i suoi viaggi in India, Pasolini si convinse sempre di più dell'esistenza di un sottoproletariato trans-nazionale (una sorta di classe sociale globale, che condivide elementi specifici in tutto il mondo). Sotto questa luce, la metafora di Pasolini come segugio sulle tracce degli odori dell'India diventa ancora più rilevante. Pasolini non era attratto dall'odore

¹³ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 1215.

¹⁴ Ivi, p. 1202.

¹⁵ Ivi, p. 1205.

¹⁶ Ivi, p. 1212.

¹⁷ Ivi, p. 1217.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1853-54.

‘trendy’, generale e vago dell’India, non visitava la nazione come farebbe un semplice turista qualunque. Era alla ricerca di un qualcosa, seguiva le tracce e i sentieri che l’India gli apriva, di volta in volta, davanti agli occhi. La sua attenzione era rivolta in particolare alle conseguenze della rapida trasformazione di una nazione che, dopo l’ottenimento dell’indipendenza nel 1947, si era impegnata in una grandissima opera di modernizzazione. La transizione da una economia rurale ad una industrializzata fu molto rapida, assolutamente non uniforme od omogenea. Lo stesso era accaduto in Italia, dove tantissimi valori, modi di vivere e antichi dialetti sopravvissero solo nelle aree rurali o nelle periferie delle grandi città, tra le classi sociali più povere, sottosviluppate o isolate. Pasolini notò così che anche in India c’erano ‘due mondi’ durante la transizione verso la modernità, due realtà socio-culturali principali: una «appartenente alla Storia»¹⁹, ovvero le classi al potere; e una «fuori dalla Storia», composta da coloro che non erano inclusi nei processi decisionali, e che rappresentavano, quindi, ‘i resti’ del passato. I ‘residui’ di un mondo che stava scomparendo ma che era ancora, in qualche modo, presente.

E come *Ragazzi di vita* e *Accattone* (il film che aveva appena finito di girare), anche *I roghi di Benares*, il capitolo finale de *L’odore dell’India*, può essere visto come l’inno segreto di Pasolini ai sottoproletari. Nel capitolo Pasolini racconta della sua passeggiata con Moravia sulle rive del Gange: faceva freddo e si avvicinarono ai fuochi che alcuni indiani stavano accendendo per bruciare i corpi di parenti morti. Da così vicino, Pasolini poté osservare ancora meglio il modo in cui il rito veniva svolto, «senza impazienza, senza il minimo sentimento di dolore, pena o curiosità» – con la stessa indifferenza che ho menzionato precedentemente. Quindi, essendo tutto ciò estraneo eppure familiare, i due autori si sentirono quasi parte di questa comunità, connessi attraverso gli antichi rituali perpetuati dagli uomini che li circondavano: «Mai, in nessun posto, in nessun’ora, in nessun atto, di tutto il nostro soggiorno indiano, abbiamo provato un così profondo senso di comunione, di tranquillità e, quasi, di gioia»²⁰.

Questa sensazione deve aver profondamente impressionato Pasolini. Infatti le immagini dei rituali di sepoltura accompagnano anche le scene finali di *Appunti per un film sull’India*²¹, un documentario che girò anni dopo, durante un altro viaggio in India, tra il dicembre del 1967 e il gennaio del 1968. Questo documentario consiste in ispezioni sul luogo, «un film su un film sull’India»²²: dove immagini di posti e persone sono alternate all’esposizione della trama del film che Pasolini avrebbe voluto realizzare, ispirato ad un’antica storia indiana²³:

¹⁹ Qui possiamo trovare un eco dell’idea di ‘Storia dei vincitori’ di W. Benjamin.

²⁰ P. P. Pasolini, *L’odore dell’India*, cit., p. 1284.

²¹ *Appunti per un film sull’India* fu trasmesso sia in televisione dalla RAI, in TV7, il 5 luglio 1968, sia nella sezione documentaristica della Mostra del Cinema di Venezia (dove, nello stesso anno, Pasolini presentò il suo film *Teorema*). Vedi anche R. Costa, *L’India di Pasolini*, in «Vie Nuove», 4, 25 gennaio 1968.

²² P. P. Pasolini, *Appunti per un film sull’India*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, p. 1063.

²³ Vedi *Storia Indiana*, la sinopsi che Pasolini scrisse per il film (ivi, pp. 1073-78), e anche la trascrizione dei *voice-over* in *Appunti per un film sull’India* (ivi, pp. 1061-72).

un maharaja, visitando le sue terre, vide dei cuccioli di tigre che stavano morendo di fame. Provando per questi animali una «profonda pietà»²⁴, pregò per loro e offrì il suo corpo (con «indifferenza»)²⁵ perché potessero cibarsi. Nella seconda parte della storia, i figli del maharaja, ormai adulti, si scontrano con il 'nuovo mondo' modernizzato, completamente diverso da quello del padre. Dovendo lasciare il loro palazzo con la madre per fare un viaggio, si ritrovarono, «secondo un ritmo preciso ed ossessivo» a morire di fame. Le loro morti (le morti di individui appartenenti alla tradizione, ad un mondo passato) sono definite da Pasolini come archi di un ponte, il ponte che simboleggia il momento del passaggio da una «preistoria indiana»²⁶ alla nuova era dell'industrializzazione:

[Del] passaggio, cioè, da uno stato sottosviluppato a uno stato di vita che noi consideriamo civile e che comunque è moderno. [...] Insomma, il ritmo del film, scandito quasi geometricamente, simmetricamente da queste morti, che avvengono ad intervalli cronometricamente regolari l'una dall'altra (N.B.: l'idea del film mi è venuta girando la scena dell'uccisione dei soldati da parte di Edipo), si presenta, figurativamente, come un ponte, le cui arcate, regolari, sono le agonie e le morti dei protagonisti²⁷.

Con la morte della famiglia del maharaja, Pasolini rappresentò il momento della trasformazione sociale, economica e culturale in India. Secondo la mia opinione, la metafora assume ancora più significato se consideriamo che, nella filosofia indiana, la morte stessa è la transizione tra una forma di esistenza ad un'altra (eccezion fatta per coloro che hanno raggiunto l'illuminazione e che sono quindi liberi dal *samsara*, la catena delle re-incarnazioni). Non so se questo corrisponda ad una volontà specifica dell'autore. In ogni caso, Pasolini volle sicuramente estendere la prospettiva del maharaja e della sua famiglia ad una dimensione storica e sociale, dove la transizione sembra essere non solo individuale ma, al contrario, sembra rappresentare la transizione di un'intera cultura e delle sue tradizioni. Infatti, «[il maharaja], vivendo in un luogo che è fuori dalla realtà quotidiana e normale (una reggia) ed essendo nutrito di una cultura antica (che si è perduta e contaminata nel mondo moderno), è in qualche modo fuori dalla storia»²⁸. E quindi anche la sua famiglia è come una delle tante famiglie indiane antiche ed aristocratiche, «potenti di una potenza antica e fossile (che non hanno niente a che fare con le famiglie della nuova borghesia che sta formandosi)». Il potere di queste famiglie (potere che in qualche modo ricorda il potere magico della Medea di Pasolini) non appartiene solo all'India modernizzata: è «irreale e favoloso: un mondo dove la religione è tutto e coincide quindi con tutti i contorni e tutte le pieghe della realtà»²⁹.

²⁴ Ivi, p. 1076.

²⁵ Ivi, p. 1078.

²⁶ Ivi, p. 1068.

²⁷ Ivi, p. 1069.

²⁸ Ivi, p. 1076.

²⁹ Ivi, p. 1075.

Ritengo che Pasolini, filmando i corpi brucianti di coloro che vivono «fuori dalla storia», volesse mostrare la speciale resistenza del sottoproletariato alla nuova cultura indiana, moderna ed industrializzata. I riti funerari sono come ‘enclaves’ della sopravvivenza e dell’autenticità, un modo per sentirsi parte dell’antica cultura, a cui Pasolini stesso si sentì in qualche modo connesso. Per questa ragione credo che ci sia un (consapevole?) parallelismo tra la figura del maharaja che si sacrifica per la tigre e l’esperienza interiore di Pasolini. L’autore voleva, infatti, sacrificarsi³⁰ in nome del sottoproletariato. In questi anni la poesia ebbe per lui un ruolo civile ed emancipatore³¹. Oppure, ancora, si potrebbe dire che Pasolini avesse molto in comune con la figura del maharaja perché anche lui provava ‘pietà’ per coloro che ‘morivano di fame’ (l’India come emblema delle sotto-classi del mondo), per coloro che vivevano ‘fuori dalla storia’. Qui ‘pietà’ va inteso non come compassione ma, nella definizione di Gianni Vattimo, come *pietas*: «un misto [...] di rispetto e discrezione, di cautela, di devozione, gentilezza, persino superstizione, e meraviglia [...] per la capacità di sopravvivenza delle tracce, del tramandato»³².

In questo senso, anche il *cinema di poesia*³³ di Pasolini potrebbe essere visto come un inno ‘alle sopravvivenze’ in due modi diversi ma complementari. Da una parte il suo cinema affronta a livello tematico figure e mondi del passato; dall’altra, le ‘salva’ nelle sue immagini, dove sono ‘conservate’. Lampante esempio di quest’attitudine è il documentario *Le mura di Sana’a*, in cui Pasolini filmò una città antica, con i suoi abitanti affaccendati nella vita di tutti i giorni, una città oggi completamente trasformata, industrializzata e quindi, in questo senso, ‘scomparsa’. Ma anche il modo in cui Pasolini filmò i corpi e le espressioni dei personaggi dei suoi film è collegato alla sua *pietas*. Era consapevole che anche il sottoproletariato sarebbe scomparso nel giro di pochi anni – quanto meno in Italia e in Europa – ed il suo cinema era un modo per lasciare che sopravvivesse. In *Appunti per un film sull’India* questa cura e quest’attenzione verso la ‘sopravvivenza’ si trova non solo nelle immagini e nelle riprese, ma anche nelle sue parole:

³⁰ Tante (troppe) pubblicazioni su Pasolini tendono a trattare la sua morte enigmatica come un fattore sintomatico per questo argomento. Preferisco citare gli studi che analizzano il tema del ‘sacrificio’ concentrandosi esclusivamente sulla produzione artistica di Pasolini: vedi S. Rimini, *La ferita e l’assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma 2006. A proposito dei sentimenti religiosi di Pasolini per le ‘sopravvivenze’, vedi fra gli altri *Una visione del mondo epico-religiosa*, in «Bianco e nero», 6, giugno 1964, ora reperibile in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 2846.

³¹ Questa idea può essere ritrovata in particolare in molte poesie del suo primo periodo per poi gradualmente e lentamente sparire: vedi fra gli altri la figura di Tiresia nel film *Edipo re* (1967), che suonava un flauto come segno di ispirazione artistica. In questo film autobiografico anche Edipo (alias Pasolini) suona un flauto mentre vaga per Bologna: all’entrata di una chiesa, nelle piazze principali della città per la borghesia; nella periferia o all’entrata di una fabbrica, per i proletari e i sottoproletari.

³² G. Vattimo, *Predicare il nichilismo?*, in «aut aut», 226-227, 1988, p. 114.

³³ Cfr. P. P. Pasolini, *Il cinema di poesia*. Cfr. Id., *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., pp. 1461-39. La letteratura secondaria è vasta e diversa: vedi fra gli altri L. de Carolis, *Pasolini e il cinema: il progetto di una teoria semiotica in Empirismo eretico*, Firenze 2008; B. Groß, *Pier Paolo Pasolini: Figurationen des Sprechens*, Berlin 2008.

Ecco il villaggio di Bhavarli. Ci siamo entrati quasi clandestinamente, timorosi di rompere chissà quale incanto. Il villaggio era immerso in una profonda pace meridiana. Una pace preistorica che non è priva di una certa dolcezza, quasi elegiaca. Gli abitanti del villaggio ci hanno accolto sorridendo. Con grande dolcezza e uno spirito di ospitalità addirittura commovente, essi ci hanno accolto e sorriso. Ci hanno mostrato come lavorano, quali siano le loro tecniche, che sono le stesse di due, tremila anni fa. Ma quando abbiamo chiesto loro di parlarci sulla sterilizzazione³⁴ non hanno voluto saperne. [...] Sono estranei a questo problema³⁵.

Nei 35 minuti di *Appunti per un film sull'India*, Pasolini si concentrò sul soggetto del film ancora 'da girare', mostrando i volti delle persone che avrebbe scelto per il ruolo del maharaja, della moglie e dei figli, mostrando gli edifici in cui avrebbe filmato le diverse scene e così via, quasi a dargli la forma di un'inchiesta. Pasolini, infatti, pose la stessa domanda a diverse persone, dal saggio indiano, al maharaja e sua moglie, ai lavoratori e tanti altri: è realistico pensare che qualcuno in India, nell'era industriale, sarebbe disposto a sacrificarsi, come il Maharaja nella sua storia, per nutrire dei cuccioli di tigre? A mio avviso questa domanda ne contiene implicitamente un'altra: può il valore della *pietà*, che era importante nell'India 'preistorica', sopravvivere anche nell'India industrializzata? E se sì, come? In questa inchiesta Pasolini si interessò anche al problema delle Caste, alla situazione degli Intoccabili, e anche a quello che intellettuali, operai e agricoltori pensavano del processo di industrializzazione e occidentalizzazione della nazione.

In un certo senso, queste inchieste sono diventate un film a tutti gli effetti, «[un film] che ha tuttavia questa trama: la trama rimane, la storia rimane, però, appunto, come trama "da farsi"»³⁶. La trama di *Appunti per un film sull'India* va quindi oltre la storia del maharaja, perché racconta la storia di Pasolini che viaggia per l'India preparando il suo film sul maharaja. L'esperienza del girare un film in questo modo diede l'idea a Pasolini di espandere questo progetto e di girare un film con il Terzo Mondo come soggetto principale, attraverso questa tecnica del 'non finito'³⁷. Le premesse per questo sviluppo del progetto indiano si possono già trovare in *Appunti per un film sull'India*, in cui Pasolini afferma che i due temi del documentario erano anche i temi chiave del Terzo Mondo: religione e fame. Ancora una volta, le caratteristiche del sottoproletariato indiano sono presentate come molto simili a quelle degli altri Paesi.

Pasolini non realizzò mai il progetto di un film ad episodi sul Terzo Mondo³⁸. L'unica cosa che rimane di queste idee e pensieri sperimentali è la storia

³⁴ Un importante dibattito nell'India del tempo, che è anche tematizzato nel film di Pasolini.

³⁵ P. P. Pasolini, *Appunti per un film sull'India*, cit., p. 1068.

³⁶ Vedi l'intervista con Lino Peroni in «Inquadature», 15-16, autunno 1968. Cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 3117.

³⁷ Questo termine è solitamente utilizzato per denominare la tarda produzione di Michelangelo.

³⁸ Durante i suoi viaggi nell'Europa dell'Est, attorno al 1966, Pasolini fu impressionato dalle conseguenze negative del comunismo. Durante la sua visita in USA rimase colpito dall'importanza delle idee di democrazia e libertà che vi trovò. Pensò, inoltre, che la condizione della popolazione di colore e del povero sottoproletariato di quartieri come Harlem o il Bronx del tempo fosse paragonabile a quella delle popolazioni del Terzo Mondo.

che Pasolini scrisse in *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*³⁹. È interessante notare che Pasolini non prevede una chiara separazione tra episodi ed immagini, tra continenti e nazioni, affermando che l'unità di questo argomento avrebbe anche incluso «per es., l'Italia del Sud, o le zone minerarie dei grandi paesi nordici con le baracche degli immigrati italiani, spagnoli, arabi ecc.»⁴⁰. Il che mostra chiaramente come Pasolini non considerasse il Terzo Mondo una zona geografica, ma piuttosto un'entità socio-economica e culturale. Emerge l'idea ricorrente di un sottoproletariato internazionale e trans-nazionale, composto dai 'resti', dalle minoranze (che non vanno intese numericamente ma in termini di partecipazione: le persone che vivono ai margini della società, infatti, non vengono prese in considerazione nelle decisioni politiche ed economiche, non 'scrivono la storia'). L'attenzione di Pasolini verso 'i resti del passato' appare qui in tutto il suo vigore. Credo che questo sia il risultato di una crisi ideologica di Pasolini, documentata anche nella collezione di poesie *Poesia in forma di rosa* (1964). In questi anni Pasolini non riusciva più ad identificarsi con l'eredità marxista⁴¹ e quindi sviluppò un tipo di 'marxismo delle barbarie'. Il suo film *Uccellacci e uccellini* (1966) può anche essere visto come un'odissea attraverso il collasso di ideologie diverse: in particolare 'il corvo' (*alias* Pasolini di quegli anni) unisce i suoi pensieri e le sue speculazioni a proposito di alcuni tra gli elementi dei diversi sistemi ideologici con una particolare devozione per le persone come Ninetto e Totò, i due personaggi che simboleggiano il sottoproletariato. Come scrisse Pasolini, la filosofia del corvo è «un marxismo [...] aperto a tutti i possibili sincretismi, contaminazioni e regressi, restando fermo sui suoi punti più saldi, di diagnosi e di prospettiva»⁴². Nel film, il corvo ricopre il ruolo dell'intellettuale (o del poeta?) che ancora crede nella forza emancipatrice e rivoluzionaria del 'mondo del passato' (il mondo di Ninetto e di Totò) e che prova ad educarli in merito alla vita, alla moralità e un po' anche alla politica⁴³. Ma alla fine, il corvo (che può forse risultare un po' pedante e noioso) viene mangiato da Ninetto e Totò. In questo caso, tuttavia, la morte del corvo non è un sacrificio paragonabile a quello del maharaja nel film sull'India ed ha significati differenti. Prima di tutto, è un'allusione al ruolo che la fame svolge nel mondo sottoproletario (come in un'altra favola-fumetto di Pasolini, *La Ricotta*⁴⁴). In secondo luogo, è un'allusione alla forza (senza mezze misure) ed all'immediatezza dello stile di vita del sottoproletario, una forza che va oltre ogni parola e costruzione ideologica, per assecondare i bisogni basilari della vita. (Questa 'forza del passato' è anche

³⁹ È stato scritto nel 1968: vedi P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, pp. 2680-86. Il film *Appunti per un'Orestide Africana* (1970) fu realizzato con uno stile analogo, ma con una storia differente.

⁴⁰ Ivi, p. 2680.

⁴¹ Nonostante la sua fede nel marxismo avesse mostrato i primi cedimenti fin dagli anni de *Le Ceneri di Gramsci* (1957).

⁴² P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 825.

⁴³ In questo contributo al mito dell'India è interessante notare che il corvo descrive Gandhi come un esempio da seguire per Totò e Ninetto.

⁴⁴ Il terzo episodio del film *Ro.Go.Pa.G.* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), 1963.

una famosa citazione del poema di Pasolini, che Orson Wells declamò nel film *La ricotta*)⁴⁵. Ma c'è di più:

il corvo doveva essere mangiato perché, da parte sua, aveva finito il suo mandato, concluso il suo compito, era, cioè, come si dice, superato; e poi perché, da parte dei suoi due assassini, doveva esserci l'“assimilazione” di quanto di buono – di quel minimo di utile – che egli poteva, durante il suo mandato, aver dato all'umanità [...]»⁴⁶.

Al di là della metafora: Pasolini pensava che il marxismo fosse ormai datato e andasse superato, incorporato e ‘digerito’ da una ‘nuova Preistoria’ (sottoproletaria), dalla forza del ‘Terzo Mondo’, che quindi sarebbe stata in grado di rivisitare, modificare e sovvertire l'eredità dell'ideologia marxista. Forse non è una coincidenza che Pasolini utilizzò qui il termine ‘superato’ in tedesco, (*aufgehoben, überwunden*), richiamando il movimento dialettico di Hegel, di centrale importanza nella filosofia marxista della storia.

In questo senso, si può dire che il corvo (la tesi) deve essere negato (mangiato) per arrivare alla sintesi (la Nuova Preistoria). Tuttavia, Pasolini non credeva veramente in una forma di dialettica classica e, in ogni caso, sicuramente non in una dialettica hegeliana⁴⁷. La sua argomentazione, e anche la sua filosofia della storia, è guidata dalla contraddizione, ma normalmente porta con sé la co-esistenza dell'affermazione e della negazione, o la sopravvivenza di una sola delle due. Nel periodo in cui rielaborava il suo ‘mito delle barbarie’, Pasolini tendeva più verso questa seconda soluzione: il successo della rivoluzione del sottoproletariato, che nasce dalla sfida di eliminare la società corrotta e l'idea di progresso della modernità.

Come scrisse in un famoso passo di *Profezia*⁴⁸:

[...] deponendo l'onestà
delle religioni contadine,
dimenticando l'onore
della malavita,
traendo il candore
dei popoli barbari,
dietro ai loro Ali
dagli Occhi Azzurri [...]»
distruggeranno Roma
e sulle sue rovine
deporranno il germe
della Storia Antica.
Poi col papa e ogni sacramento
Andranno come zingari

⁴⁵ «Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle Chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / dimenticati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli. [...]». Cfr. anche Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 845.

⁴⁶ Id., *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 826.

⁴⁷ Cfr. Id., *Il sogno del Centauro*, cit., pp. 1474-75.

⁴⁸ In *Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano 2003, vol. I, pp. 1285-91.

Su verso l'Ovest e il Nord
Con le bandiere rosse
Di Trotzky al vento...⁴⁹.

Nonostante le sue idee e considerazioni fossero cambiate, Pasolini non smise di desiderare queste 'forze del passato' (eccezion fatta, forse, per il periodo post *Abiura della trilogia della vita*, nell'ultimissima fase della sua vita). Questo si può facilmente osservare anche in *Lettere Luterane* dove fece riferimento a Gennariello, un immaginario giovane ragazzo a cui Pasolini s'indirizzava un po' come se fosse 'il corvo' di *Uccellacci e uccellini*: in qualche modo sperava che se non si fosse avverata una rivoluzione del sottoproletariato (descritta in *Profezia*), qualche 'resto del passato' avrebbe quantomeno opposto resistenza alla completa modernizzazione della società. Questa speranza creò più di qualche fraintendimento tra gli intellettuali italiani del suo tempo (di fatto, questi fraintendimenti sono tutt'oggi oggetto di pettegolezzo). In un famoso articolo, poi compreso negli *Scritti Corsari*, Pasolini reagì all'accusa di Italo Calvino, secondo cui egli bramava la vecchia, conservatrice, borghese 'Italietta'. Pasolini chiarì che l'antico mondo italiano di cui sentiva la mancanza non doveva essere inteso come *tradizione*, che è a tutti gli effetti passato e non può essere modificata (concetto che potrebbe essere confuso con una nostalgia *rousseauiana*). Pasolini era alla ricerca di una tradizione 'trans-nazionale', un tipo di cultura che trovò nei quartieri suburbani in tutto il mondo e che era

l'avanzo di una civiltà precedente (o un cumulo di civiltà precedenti tutte molto analoghe fra loro). [...] È questo illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto solo fino a solo pochi anni fa, che io rimpiango (non per nulla dimoro, il più a lungo possibile, nei paesi del Terzo mondo, dove esso sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch'esso entrando nell'orbita del cosiddetto Sviluppo).

Gli uomini di questo universo non vivevano un'età dell'oro, come non erano coinvolti, se non formalmente con l'Italietta. Essi vivevano quella che Chilianiti ha chiamato l'età del pane. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria esistenza. Mentre è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita [...]⁵⁰.

Quindi questo è il 'nuovo mito': il mito delle barbarie e del passato, che Pasolini ricostruì dopo i suoi viaggi in India. Per non cadere in fraintendimenti, il mito del passato non dovrebbe essere inteso come tradizionalismo, conservatorismo o come un desiderio utopico del passato. Infatti, qui, la tradizione non è chiusa e finita una volta per tutte; non è fissa o relegata ad un passato fossilizzato. Al contrario, il mito è rinnovato da un aspetto 'creativo', che riunisce, inaspettatamente, elementi comuni in culture differenti.

Ma in che senso, secondo Pasolini, la tradizione è rivoluzionaria e sovversiva? Qui può essere utile pensare alla figura di Gesù Cristo nel film *Il*

⁴⁹ Ivi, p. 1291.

⁵⁰ Id., *Scritti Corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 321.

vangelo secondo Matteo (1964). Da un lato, Pasolini rappresentò Cristo seguendo fedelmente la tradizione (il film vinse alcuni premi assegnati anche dalla Chiesa Cattolica)⁵¹. Dall'altro, però, sottolineò alcuni elementi assolutamente sovversivi nei confronti delle strutture e delle istituzioni, presenti nel vecchio messaggio del Vangelo. Per Pasolini, questi elementi rinnovatori potevano essere ri-scoperti, re-interpretati e ri-attivati dagli spettatori: al fine di recuperare l'attualità di questo Cristo rivoluzionario, trovando nelle sue parole aspetti riconducibili al presente ed anche al futuro. Potremmo leggere sotto questa luce anche la figura di San Francesco d'Assisi in *Uccellacci e uccellini*, o il progetto del film (mai realizzato) su *San Paolo*. Mantenendo i discorsi originali del Santo (come riportati dagli *Atti degli Apostoli*) e tutti i nomi antichi delle persone, delle città e così via, ma ambientandoli nel mondo degli anni Settanta, Pasolini voleva mostrare l'attualità sovversiva e la forza che certi messaggi del passato ancora possedevano nel mondo contemporaneo.

Col filosofo tedesco Ernst Bloch, direi che Pasolini volle riportare alla luce alcune potenzialità *già* presenti nelle antiche culture e tradizioni, ma che *non* erano state *ancora* (*noch-nicht*) attivate⁵². Ecco perché chiamerei questo mito rinnovato il mito di una *tradizione non tradizionale* (che, in risposta a Calvino, Pasolini descrisse anche come la «tradizione dell'età del pane»). In questa tradizione sovversiva, non-tradizionale, Pasolini vide l'unica via possibile per resistere al moderno, iper-consumistico Potere – un potere che per lui rappresentava una spietata dittatura, perché implicava un'assoluta omogeneizzazione delle culture, delle persone e degli stili di vita. Riducendo tutte le differenze ad un'unità, questo potere omogeneizzante era in grado di assorbire le organizzazioni che tentarono di opporvisi 'con la dialettica', come successe, secondo Pasolini, alle rivolte studentesche del '68 in Italia. Per questo motivo, Pasolini pensava che l'unica forza in grado di annientare questa dittatura potesse essere 'la forza del passato'. Perché?

Se assorbita dal potere omogeneizzante, questa 'tradizione del passato' avrebbe cessato di vivere. Per Pasolini una sintesi di questi due elementi era impossibile, o, dal punto di vista del processo dialettico, si trattava di un *aut-aut*: senza compromessi. Credere nell'autenticità del passato; mettere in risalto la sua importanza per la società contemporanea, trovare un valore nelle sue varie culture antiche, un'identità che si sarebbe totalmente persa nel nome dell'omogeneizzato (oggi diremmo: globalizzato) mondo moderno.

Si trattava di un mito per Pasolini, forse di un'utopia. Lo sapeva, lo ammetteva, tanto che scrisse che non era più realistico continuare a crederci. Eppure, non smise di vivere in funzione di esso. Un mondo 'barbarico', preistorico e non modernizzato sarebbe stato anche un mondo povero (una 'età del pane'). Ma l'autore sosteneva spesso che l'idea di povertà come spirito maligno era stata inculcata dalla borghesia. Di fatto, come un 'segugio', Pasolini si mise alla ricerca

⁵¹ Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma); Premio Lega Cattolica per il Cinema e la Televisione della RFT; Gran premio OCIC, Assisi, 27 settembre 1964.

⁵² In questo ambito, cfr. E. Bloch, *Tendenz Latenz Utopie, Ergänzungsband der Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M. 1978, p. 293.

di un qualcosa di particolare e diverso (se non per sé stesso, quanto meno per la tipologia di mondo che ha sempre desiderato): «perché non è la felicità che conta? Non è per la felicità che si fa la rivoluzione?»⁵³.

Silvia Mazzini, Humboldt Universität, Berlin

✉ mazzinis@gmail.com

⁵³ P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, cit., p. 397.