

# L'India di Pasolini

## Fuga nel mito e ricerca di un'«alternativa»

Valentina Bezzi  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** As a traveller in India looking for the myth of a natural purity and the utopia of an alternative to neo-capitalistic society, Pasolini felt the burning clash between expectation created by images of an ancient culture and the painful discovery of a world that has lost much of its past due to the spread of Western models. In *L'Odore dell'India*, the genre of *reportage* departs from a purely documentary pursuit and becomes a subjective and lyrical experience. Acute and original interpretation of reality experienced by the author as a coded system of sensory signs, Pasolini's view of India reveals the mythical dimension of his perception and his disillusion confronted with a world whose 'innocence' is full of contradictions.

**Keywords** Smell of India Pasolini. Pasolini Moravia reportages. Pasolini reporter. Pasolini journalistic reportages. Pasolini Ideology Myth.

**Sommario** 1 «Scoprire è sempre molto faticoso». – 2 Pasolini 'reporter' lirico. – 3 Ideologia e mito ne *L'Odore dell'India*.

### 1 «Scoprire è sempre molto faticoso»

Come la lettura di un testo avviene sempre sullo sfondo di letture ed esperienze già compiute lungo l'arco della nostra vita e può indurci a confermare o negare le nostre attese, così ogni esperienza di viaggio è condizionata dal patrimonio di conoscenza preliminare del viaggiatore, può suggerire

un'alternativa alla sua esistenza o confermare il suo orizzonte ideologico e culturale.<sup>1</sup>

In tutti i suoi itinerari, Pier Paolo Pasolini è consapevole di questo principio generale. Per lui, viaggiare significa rimettere in discussione il proprio orizzonte culturale mediante l'incontro con paesi nuovi.

Naturalmente, quando si va a visitare un paese nuovo, si hanno già dei progetti d'interpretazione. E ogni scoperta è una lotta contro questi progetti, che piano piano cadono, e vengono sostituiti da altri, quelli reali. Perciò scoprire è sempre molto faticoso, in qualche modo disgustoso. (Pasolini 1977, 315)<sup>2</sup>

Il passo è contenuto in un articolo dedicato a un viaggio in Marocco compiuto nei primi mesi del 1965. In questo paese, Pasolini non riconosce nulla di quello che era «andato per riconoscere». I suoi «progetti d'interpretazione» contemplavano l'idea di un paese africano in «rapporto dialettico [...] col mondo industrializzato neo-capitalista o marxista». Ma le sue aspettative vengono deluse quando constata che in Marocco una parte della piccola e grande borghesia mostra di aver assunto tendenze neocapitalistiche nella gestione del commercio e dell'agricoltura. In Marocco, l'autore ritrova, suo malgrado, proprio quel mondo da cui voleva fuggire; trova, cioè, una società che, nelle strutture burocratiche, commerciali e sociali, non sa far altro che riprodurre su scala mondiale il modello occidentale e riproporsi ovunque uguale a se stessa.

Nell'articolo, Pasolini precisa che le sue osservazioni sono formulate dal punto di vista «di un visitatore che fa un viaggio di piacere e di vacanza», riluttante a documentarsi approfonditamente e a curare sondaggi, ricerche o inchieste. Da viaggiatore preferisce lasciarsi «trascinare dai fatti e dalle cose: soprattutto che 'cadono' sotto gli occhi» (316).

Questo tipo di viaggiatore incontra più facilmente di altri la delusione dei «progetti d'interpretazione» che ha elaborato prima della partenza. Vive con maggiore acutezza lo scontro tra attese e realtà che in vario modo si compie in ogni viaggio. In questo incontro-scontro, alcuni viaggiatori accettano agevolmente la delusione delle attese e la sorpresa della novità. Altri la percepiscono con un certo disagio. Pasolini è fra questi ultimi. Non a caso, nel definire il processo della scoperta come «faticoso, in qualche modo disgustoso», sceglie due aggettivi chiave per la comprensione del suo rapporto con l'alterità.

---

**1** Per tutto ciò che riguarda i caratteri storici e antropologici del viaggio si veda Leed 1992.

**2** «Viaggio in Marocco» di Pier Paolo Pasolini apparve in *Vie Nuove*, XX, 16 del 22 aprile 1965, poi in *Le belle bandiere*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1977, da cui si cita.

Qualche anno prima, tra il dicembre del 1960 e il gennaio del '61, lo scrittore si reca in India con Alberto Moravia, dove vengono raggiunti più tardi da Elsa Morante. Pubblicati nel 1961 sul quotidiano *Il Giorno*, gli appunti di questo viaggio vengono raccolti in volume nell'anno successivo. Sin dal titolo, il reportage pasoliniano *L'odore dell'India* sembra porsi in rapporto 'paronomastico' con il moraviano *Un'idea dell'India* che racconta lo stesso viaggio (Pasolini 1962; Pasolini 1990, da cui si cita).

I due testi sono profondamente diversi, ma, allo stesso tempo, complementari. E l'autore esibisce, quasi ostenta, questa diversità, fin dalle prime pagine del resoconto. A differenza di Moravia che, nella sua narrazione, non accenna mai ai compagni di viaggio ed è sempre reticente circa la sua sfera privata, Pasolini attribuisce una funzione addirittura strutturale al rapporto instaurato con Moravia durante il viaggio e manifesta con evidenza il carattere autobiografico del suo reportage. Entra, infatti, nella narrazione in veste di narratore-protagonista e, fin dalla pagina di apertura, esterna il suo stato emotivo descrivendolo in contrapposizione a quello del compagno.

La prima didascalia che apre il libro: «Penoso stato di eccitazione all'arrivo» (Pasolini 1990, 7), definisce in forma incisiva l'atteggiamento che l'autore assume di fronte alla sua nuova esperienza. All'arrivo, i primi incontri con una società che gli appare assolutamente nuova e incomprensibile suscitano in lui un senso di piacevole agitazione e insieme di disagio.

Durante il viaggio, il protagonista Pasolini alterna momenti di distensione procurati dalla dolcezza degli incontri umani e momenti di tensione 'penosa' causati dalla scoperta delle contraddizioni interne e dagli sviluppi 'deformanti' del paese indiano nell'assimilare alcuni caratteri della civiltà occidentale.

Il suo continuo stato di trepidazione e di vertigine si definiscono in opposizione alle qualità di Moravia, razionale e previdente. Il confronto sistematico con la personalità equilibrata del compagno ha la funzione narrativa di approfondire il senso di inquietudine, a volte euforica, a volte intollerabile, che domina il protagonista durante il viaggio.

La narrazione si apre con una visione notturna:

è quasi mezzanotte, al Taj Mahal c'è l'aria di un mercato che chiude. (9)

Giunto al grande albergo che lo deve ospitare, invece di andare a riposare, nella prima notte indiana, Pasolini preferisce allontanarsi subito per esplorare i dintorni e costringe il riluttante Moravia a seguirlo.

Non è il caso, oh, non è il caso di andare a dormire [...] Sono le prime ore della mia presenza in India, io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia. (9)

Quando l'amico «con il suo meraviglioso igienismo» «decide che è ora di essere stanchi» e ritorna all'albergo per dormire, lui si «avventur<a> da solo a girellare ancora un poco»: «Io finché non sono stremato (ineconomico come sono) non disarmo» (15). La metafora della «bestia assetata chiusa [...] come in una gabbia» contenuta nella prima citazione, il verbo che chiude il passo successivo («non disarmo») e gli aggettivi «stremato» e «ineconomico» rivelano che il protagonista assume un atteggiamento di conquista nei confronti del reale con il quale stabilisce un rapporto profondamente dialettico.

Nel reportage, Pasolini si proietta continuamente verso l'esterno nel desiderio di penetrare l'alterità. Questo desiderio, che assume connotazioni erotiche, lo spinge ad avventurarsi spesso da solo nella notte, a piedi. Allo stesso modo si era avventurato nelle borgate romane.

Mi piaceva camminare, solo, muto, imparando a conoscere passo per passo quel nuovo mondo, così come avevo conosciuto passo passo, camminando solo, la periferia romana: c'era qualcosa di analogo: soltanto che ora tutto appariva dilatato e sfumante in un fondo incerto. (24-5)

Passeggiare consente al viandante di vivere dall'interno il reale e di legare l'attività percettiva alla propria fisicità. Il riferimento alle borgate romane esprime la chiave dei rapporti di Pasolini con la realtà indiana. Protagonista dei suoi romanzi, fin dagli anni Cinquanta, il sottoproletariato che popola la periferia della Città eterna ha rappresentato il mito di una naturale purezza e l'utopia di un'alternativa alla società neocapitalistica. Negli anni Sessanta, la tendenza del proletariato a una accettazione passiva della società dei consumi, induce Pasolini a proiettare in altri popoli il mito di una società felice di vivere, senza bisogni superflui, in uno stato di naturale 'innocenza'. L'autore cerca di rinnovare questo mito nell'incontro con il sottoproletariato indiano.

Nel passo citato, suggerisce indirettamente al lettore la chiave di lettura del suo viaggio. A differenza di altri scrittori di viaggio, egli non premette alcuna dichiarazione programmatica al reportage e assorbe nel testo i segni del suo progetto di lettura della realtà.

Io avevo voglia di stare solo, perché soltanto solo, sperduto, muto, a piedi riesco a riconoscere le cose (46)

Nel suo incontro con il nuovo, Pasolini manifesta il bisogno ineludibile di 'riconoscere' le cose: riesce, cioè, ad assegnare un'identità agli oggetti e classificarli soltanto mediante analogie con categorie culturali note e abituali. Ma tale ossessivo desiderio di comprensione e identificazione è, sin dal principio, destinato a rimanere irrisolto, perché la distanza che lo separa dalla realtà culturale e sensuale di

questo paese sembra rigenerarsi continuamente proprio nello sforzo di eliminarla: lo scrittore riesce a farsi un'immagine dell'Altro, ma non riesce mai a *riconoscersi* veramente in esso. Questo è ciò che, in realtà, dice Moravia quando afferma che la posizione dell'amico nei confronti dell'India è quella, «come del resto in tutta la sua vita, di identificarsi senza veramente accettare» (Paris 1990).<sup>3</sup>

Il narratore-protagonista de *L'odore dell'India* si sente attratto dai segni 'incomprensibili' del codice culturale indiano in misura direttamente proporzionale alla percezione della sua distanza da esso. Nei suoi percorsi, si trova di fronte l'apparizione di «esseri favolosi, senza radici, senza senso, colmi di significati dubbi e inquietanti, dotati di un fascino potente» (Pasolini 1990, 9-10). Gli esseri che incontra lungo la strada gli appaiono come entità indefinite e indefinibili «ombre magiche» (27) e visioni oniriche. Nella loro irrealtà, esprimono l'impossibilità e la non volontà del viaggiatore di entrare in una razionale e definitoria comprensione dell'oggetto della visione. Questo si traduce in espressioni di dubbio e incomprendimento o di apparente impotenza a comprendere quella realtà.

C'è un gruppo sotto i portichetti del Taj Mahal, verso il mare, giovanotti e ragazzini: uno di essi è mutilato, con le membra corrose, e sta disteso avvolto nei suoi stracci, come, anziché davanti a un albergo, fosse davanti a una chiesa. Gli altri attendono, silenziosi, pronti.

Non capisco ancora qual è la loro mansione, la loro speranza. (10)

La sua ragione oscilla tra il desiderio di avvicinarsi alla realtà e la constatazione della sua estraneità ad essa. Tale rapporto dialettico tra l'illusione della comprensione e sua disillusione, in India sembra crearsi quasi per virtù fisiologica. In questo paese, oggetti che in lontananza assumono un aspetto vagamente familiare si rivelano totalmente estranei nella vicinanza. Allo stesso modo, oggetti che da lontano appaiono carichi di mistero e simbolismo da vicino si rivelano 'molto prosaici'

rispetto alle suggestioni figurative di una epoca a cui essi, del resto si sono fermati. (11)

Significativamente la visione della simbolica porta dell'India («che da vicino, è più grande di quanto sembri da lontano») riporta l'osservatore al ricordo di una «stampa europea del Seicento». Il suo sguardo

---

**3** Renzo Paris, «L'esperienza dell'India», un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia, in Pasolini 1990, 119-20. Precedentemente l'intervista era apparsa con il titolo «Pasolini, le ceneri di Benares, intervista a Moravia», *Corriere della Sera*, 7 gennaio 1990.

do è condizionato da «suggestioni figurative». Come altri scrittori di viaggio, Pasolini è costretto a mediare il suo rapporto con il reale attraverso diaframmi culturali.

Nell'epoca in cui l'opera d'arte è riproducibile tecnicamente, la realtà viene fagocitata in una rappresentazione di sé stessa. L'immagine si instaura nella memoria del viaggiatore prima dell'esperienza e sembra esprimere la sostanzialità dell'oggetto. Il vero paesaggio indiano è quello della riproduzione di una «cartolina esotica dell'ottocento, <di un> arazzo di Porta Portese» (16). Ma nella cartolina, Pasolini fa entrare anche la miseria poco oleografica del popolo indiano («una sporcizia triste e naturale, molto prosaica»), creando così un accostamento stridente che svuota di senso l'esotismo da salotto.

La reminiscenza di immagini culturali che hanno rapporti di analogia o di contrasto con la realtà indiana media la percezione del viaggiatore e gli consente una definizione degli oggetti. Allo stesso tempo, però, ribadisce la distanza dell'osservatore dall'oggetto osservato. Pasolini ritrova Napoli a Calcutta (31) e nei palazzi di Agra «il colore e la misura dei nostri più bei palazzi trecenteschi» (100). Riconosce nel volto di Suor Teresa di Calcutta i lineamenti di una «famosa sant'Anna di Michelangelo» e i tratti della «bontà vera, quella descritta da Proust nella vecchia serva Francesca» (44). In un mendicante vede i tratti di una rappresentazione pittorica di San Sebastiano (59) e immagini cadute da «qualche pala d'altare» in alcuni ragazzi seduti presso lo zoccolo di «una minuta porta medievale di pietra» (82). Se le analogie culturali aiutano il viaggiatore a comprendere alcuni caratteri di quella società a lui estranea, tuttavia possono indurre a un appiattimento delle differenze.

D'altra parte, la riduzione dello strano e ignoto a ciò che è noto e familiare è un *topos* della letteratura di viaggio di tutti i tempi. La proiezione di immagini della propria memoria culturale e biografica sulla interpretazione di fenomeni inusuali è implicita al carattere soggettivo dell'esperienza del viaggio. Ma contraddice l'aspirazione dello scrittore all'immediatezza dell'esperienza e rende ambigua la sua disponibilità verso l'alterità.

Nel saggio «Dell'estraneità: tra il giornalismo e il saggismo dell'ultimo Pasolini», Rinaldo Rinaldi rintraccia negli esordi del giornalismo professionistico pasoliniano «i primi segni di quell'estraneità, di quell'indifferenza», che nell'ultimo giornalismo di Pasolini, sfoceranno in una «fortissima carica di negazione [...] di profonda sfiducia nella realtà, nell'azione, nella verità» (Rinaldi 1981, 95). Anche *L'odore dell'India* si inserisce in questo disegno interpretativo. Rinaldi ascrive l'incapacità dell'autore a stabilire un «contatto reale e non stereotipato» alla natura stessa del genere reportage (100). In realtà, l'impotenza conoscitiva del reporter Pasolini non è un carattere implicito nella sua condizione di giornalista europeo costretto a fornire a un quotidiano servizi e commenti su temi prestabiliti. È ve-

ro che brevità e condizioni del viaggio costringono il *reporter* a raccogliere impressioni isolate che difficilmente riescono a comporsi in un quadro organico. Da questo punto di vista, «il visitatore Pasolini è irrevocabilmente un turista». Ma è da aggiungere che lo è malgrado lui. Egli non vive la sua condizione di estraneità con indifferenza, poiché per tutto il viaggio cerca di negarla. Non è soltanto «una disposizione turistica ad animare il lavoro pasoliniano [...]: quel tanto di straniamento schizofrenico rispetto alle cose osservate che è tipico di ogni osservazione di viaggio». È anche, e soprattutto, una disposizione ideologica ed esistenziale. I paralleli che Pasolini instaura tra mondo indiano e «il romanico, Proust, la pianura padana, Barbarani, Michelangelo, Napoli e naturalmente il Friuli» non hanno semplicemente «un'aria stereotipata» (98-9). Esprimono nodi fondamentali dell'universo poetico, ideologico e autobiografico dello scrittore. Il carattere programmaticamente soggettivo del reportage chiarisce la loro centralità.

## 2 Pasolini 'reporter' lirico

In alcuni luoghi del testo, l'autore manifesta l'esigenza di comprendere la realtà indiana fuori da schemi interpretativi e da precondizionamenti documentari. Egli vorrebbe avvicinarsi all'India in maniera *assoluta*, cioè 'sciolta' da qualsiasi relazione con le conoscenze acquisite, come se la sua coscienza fosse una *tabula rasa* in cui far precipitare tutti i dati dell'esperienza.

dentro, nella penombra dell'arco, si sente un canto [...]. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me, che sento la vita di un altro continente come un'altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne vergini. (Pasolini 1990, 11-12)

La diversità di quella vita gli rende impossibile l'adozione di strumenti interpretativi abituali. L'impotenza conoscitiva nei confronti di una realtà così complessa lo induce a minimizzare il suo ruolo di *reporter*. Perciò dichiara al lettore il carattere 'esclusivo' della propria esperienza («un'esperienza che vuol essere esclusiva [...] la mia», 10). Ma questo non significa che rifiuti un'istanza comunicativa. Al contrario, la sua scrittura manifesta un prepotente atteggiamento pedagogico nei confronti del lettore proprio nel momento in cui lo nega. Pasolini, narratore interno e protagonista, presenta al lettore come ancora irrisolte le contraddizioni della sua esperienza e racconta il suo viaggio in divenire, non anticipando nulla degli eventi. Allo stesso modo, descrive gli oggetti come se la loro percezione avvenisse nel tempo della scrittura. Mediante tali procedimenti, il lettore ha l'im-

pressione di vivere l'esperienza indiana accanto al protagonista, nel suo accadere. In realtà, Pasolini esclude il lettore da una partecipazione attiva, presentandogli un'esperienza *esclusivamente sua*: irripetibile e non confrontabile con esperienze simili, proprio per la sua estrema soggettività.

Lo stesso autore esime il reportage dal compito di una informazione approfondita:

Dovrei restare più a lungo in India per spiegarmi: la mia non è che un'impressione irrazionale. (98-9)

E, anzi, per questo genere di indicazioni rimanda esplicitamente il lettore al *reportage* del suo «meraviglioso» compagno di viaggio «che si è documentato alla perfezione» e «ha sull'argomento idee molto chiare e fondate» (32).

Il resoconto di Pasolini svolge una funzione informativa per il lettore, ma ciò di cui informa esprime primariamente gli interessi del soggetto narrante. Questo dato è confermato dalla struttura del testo che non si dispone lungo un percorso cronologicamente ordinato, bensì per associazioni di idee, visioni e riflessioni, che si agglomerano «attorno a dei nuclei d'interesse» attorno a cui «l'autore richiama e ricollega i diversi momenti del viaggio» (Gambaro 1987, 77).

In un testo così strutturato il lettore non ricerca semplicemente una trascrizione oggettiva del reale. Allo scrittore chiede una interpretazione acuta e originale della sua esperienza. A differenza di Moravia, che elabora intellettualmente l'esperienza del viaggio e la confronta con altre esperienze simili che cita nel testo, Pasolini non si confronta con fonti documentarie di alcun genere. Non cita alcun titolo di testi storici, sociologici o letterari consultati prima o durante il viaggio. L'interpretazione pasoliniana dell'India sembra rifiutare ogni mediazione con il reale che non passi attraverso il filtro della sua soggettività e dei miti che informano la sua cultura e la sua ideologia. Tali caratteristiche spiegano il tono eminentemente lirico del testo: l'io del narratore-protagonista proietta sulla realtà le proprie reazioni emotive e intellettuali.

Questo spiega perché l'approccio di Pasolini all'India si presenta, sin dal titolo, come programmaticamente sensuale. L'«altissimo odore» che domina tutte le forme di vita indiane viene percepito come una «entità fisica quasi animata» (Pasolini 1990, 59). Tuttavia, è la vista il senso che in India viene prepotentemente coinvolto in ogni processo percettivo e che subisce lo choc di ogni incontro con il nuovo.

Nel reportage, personaggi, paesaggi e ambienti sono descritti nella loro immediatezza empirica. Le immagini vengono rappresentate in quadri costituiti di agglomerati di segni, in stratificazioni di colori e di linee che appaiono come percepiti singolarmente, per dettagli. I segni si dispongono come non ancora composti in nessi sintat-



tici: rifuggono da una complessiva lettura interpretativa. È come se il viaggiatore vedesse il mondo con gli occhi di chi non «riconosce» nulla e, privo di un codice linguistico adeguato, per comprendere quella «novità», potesse ricorrere solo ai sensi.

Attimo per attimo c'è un odore, un colore, un senso che è l'India: ogni fatto più insignificante ha un peso d'intollerabile novità. (100)

Sentire il nuovo come «intollerabile» è dire in altro modo che «scoprire [...] può essere faticoso e in qualche modo disgustoso». La constatazione della diversità e dell'estraneità possono indurre smarrimento e inquietudine.

Le cose mi colpiscono ancora con violenza inaudita: cariche di interrogativi, e, come dire, di potenza espressiva. I colori dei pepli delle donne, che lì erano perdutamente accesi, senza nessuna delicatezza, verdi che erano azzurri, azzurri che erano viola [...]: tutto mi si riverberava nella cornea, imprimendosi con tale violenza da scalfirla. (81)

Nelle descrizioni pasoliniane, oggetti e colori si stratificano e si accumulano secondo le coordinate di un codice pittorico. Pasolini riproduce pittoricamente il reale mediante la scrittura. La prosa di viaggio si rivela opera di *finzione*, 'rappresentazione' iconica, 'immaginazione' visiva del suo autore.

La tecnica descrittiva usata da Pasolini nell'*Odore dell'India* è simile a quella che Rinaldi osserva nei romanzi, in cui l'ottica delle descrizioni dei paesaggi

è di solito miniaturistica, attenta ai piccoli dettagli separati dall'insieme, quasi che il mondo diventasse un'enorme confusa collezione di oggetti-feticcio, di stracci, di lembi e frammenti sopra i quali l'occhio perverso si ferma affascinato come in preda ad una sorta di iperestesia. (Rinaldi 1982, 163)

Soprattutto quando l'emotività visiva del viaggiatore viene particolarmente sollecitata, le pagine del resoconto si sviluppano in accelerazioni descrittive di carattere paratattico. Si veda, ad esempio, il giorno dell'arrivo, l'enumerazione caotica delle cose viste dall'aereo al momento dell'atterraggio che connota una realtà dominata da miseria e malattia brulicante di oggetti descritti mediante similitudini:

monticelli fangosi, rossastri, cadaverici tra piccole paludi, verdognole, e una frana infinita di catapecchie, depositi, miserandi quartieri nuovi: parevano le viscere di un animale squartato [...] e centinaia di pietre preziose. (Pasolini 1990, 12)

Aggettivi, sostantivi e avverbi associano un'idea di malattia, di violenza ed estraneità a un'idea di tenerezza e antica familiarità (i facchini accorsi sotto la pancia dell'aereo «neri come demoni coperti di una tunica rossa»; «i ragazzi [...] vestiti come antichi greci», 13). Per ogni elemento dell'enumerazione si moltiplicano le specificazioni attributive. Esse hanno la funzione di connotare con immediatezza viva le sensazioni dell'osservatore.

A differenza di scrittori come Moravia che ricorre a enumerazioni descrittive al fine di verificare definizioni e concetti, Pasolini non sviluppa i concetti in argomentazioni compiute, preferisce analizzarli e chiarirli mediante accumulo e giustapposizione di aggettivi che esprimono indirettamente l'atteggiamento dell'autore.<sup>4</sup>

Attente alle note di colore più accese, alle opposizioni di ombra e di luce, le descrizioni pasoliniane sono vere e proprie rappresentazioni pittoriche. Esse rievocano la tradizione iconografica che si sviluppa «da Caravaggio ai Macchiaioli, ad un colorismo affondato nella ritrattistica italiana» (Rinaldi 1982, 163).

il sole calava dietro l'orizzonte lattiginoso.

In mezzo a questa folla, passavano dei venditori di piccoli indolcibili dolciumi [...] con una acuta fiammella bianca sul vassoietto: e le fiammelle si incrociavano in mezzo alla folla silenziosa. [...]

Qualche bambino faceva ancora volare il suo piccolo aquilone quadrato, blu o rossiccio, accanto a una specie di baldacchino, una donna cieca cantava, mentre due bambinelli, seri, suonavano testardi degli strumenti assordanti, simili a nacchere; in un punto della spiaggia, costruita di sabbia, ma ornata con dei sassi e delle stoffe colorate, c'era una grande immagine di Visnu. (Pasolini 1990, 25-6)

Nel trasferimento alla pagina scritta, la scena a cui Pasolini assiste, si blocca in una visione iconica. Persone e paesaggio diventano figure, linee e colori che si compongono in un ordine estetico progettato dal narratore. Anche qui, come scrive Rinaldi a proposito dei romanzi pasoliniani:

La pagina diventa pagina-quadro allo scopo di mostrare la propria totale finzione, di mostrarsi come spettacolo innaturale, schermo visionario. (Rinaldi 1982, 164)

Il carattere iconico ed enumerativo dello stile si ripresenta nelle didascalie che precedono i capitoli del reportage. In esse fanno la loro istantanea comparsa i protagonisti, i colori delle situazioni

---

<sup>4</sup> Come ha osservato Marco Vallora nei racconti di *Ali dagli occhi azzurri*, Pasolini tende a sostituire gli oggetti della realtà con «idee-cose, concetti reificati» (Vallora 1976, 203).

e le reazioni agli incontri del protagonista. Il testo si compone di una successione paratattica e asindetica di proposizioni che hanno per lo più una struttura nominale. Nel testo delle didascalie anche gli eventi subiscono un processo di nominalizzazione: i verbi che designano le azioni del viaggio sono trasformate in sostantivi. I fatti divengono *quadri*, segni iconici in cui l'autore cataloga i dati dell'esperienza.

Penoso stato di eccitazione all'arrivo. La porta dell'India. Spaccato naturalmente fantasmagorico, di Bombay. Una enorme folla vestita di asciugamani. Moravia va a letto: mia esibizione di intrepidezza nell'avventurarmi nella notte indiana. La dolcezza di Sardar e di Sundar. (Pasolini 1990, 7)

Nelle descrizioni, Pasolini presenta una visione del reale continuamente 'straniata': in India, la magnificenza degli arredi urbani si scontra con la povertà «intollerabile» della popolazione; la raffigurazione lignea di un ranocchietto, «un vero orrore», può essere oggetto di «sublime» venerazione religiosa (32); il sonno dei mendicanti «è simile alla morte, ma a una morte, a sua volta dolce come il sonno» (19). Metafore, similitudini e sinestesie creano opposizioni e analogie che rendono ambigua ogni classificazione dei dati dell'esperienza. Per assegnare una identità alle cose e superare la loro contraddittorietà, Pasolini ricorre alle figure di antitesi, agli ossimori. Il viaggiatore dell'*Odore dell'India* ritrova «sineciosi» nello spazio e individua ambiguità, mobilità e slittamenti di significato in una realtà che gli è culturalmente e spazialmente estranea.<sup>5</sup> Il principio strutturante della sua esperienza è l'invito all'interruzione di un ordine percettivo, a uno *choc* di straniamento.

I procedimenti descrittivi a cui ricorre l'autore esprimono una ostinata volontà di catturare la realtà in tutte le sue forme e insieme l'incapacità di spiegarla. Nel corso del viaggio, egli sembra cancellare l'incertezza e il disorientamento dei giorni dell'arrivo e palesare una volontà di conquista intellettuale.

In realtà un paese come l'India, intellettualmente è facile possederlo. Poi, certo, ci si può smarrire, in mezzo a questa folla di quattrocento milioni di anime: ma smarrire come in un rebus, di cui, con la pazienza, si può venire a capo: sono difficili i particolari, non la sostanza (61)

---

<sup>5</sup> Cf. Fortini 1960, 130. Nella «sineciosi», «figura di linguaggio [...] con la quale si affermano d'uno stesso soggetto, due contrari», Fortini individua l'emblema della poetica pasoliniana.

In realtà, Pasolini è consapevole di possedere gli strumenti intellettuali adeguati a fronteggiare ogni novità che possa apparire inizialmente 'intollerabile'. Il suo programmatico straniamento del reale denota un intervento intellettuale sulla percezione della realtà e contraddice nuovamente la sua aspirazione ad un'esperienza irriflessa.

### 3 Ideologia e mito ne *L'Odore dell'India*

Il continuo richiamo di Pasolini alla sensualità dell'esperienza non deve far credere che il suo approccio all'India sia di carattere puramente impressionistico. Infatti, egli percepisce la realtà come un sistema codificato di segni visivi e olfattivi.

La sua visione del reale, più che sensoriale, è semiologica. In *Lettere luterane*, individua nell'educazione trasmessa dal «linguaggio delle cose» la fase primaria della formazione di un fanciullo. Il programma della sua *paideia* assegna un posto fondamentale alla semiologia.

Per spiegare allo scolaro Gennariello i motivi del suo interesse per questa disciplina, distingue l'osservazione del reale compiuta da un letterato da quella compiuta da un regista.

Niente come fare un film costringe a guardare le cose. Lo sguardo di un letterato su un paesaggio, campestre o urbano, può escludere una infinità di cose, ritagliando dal loro insieme solo quelle che emozionano o servono. (Pasolini 1976a, 38)<sup>6</sup>

La struttura stessa del sistema verbale obbliga lo sguardo del letterato ad essere esclusivo e selettivo. Esso non può ritagliare dall'insieme del reale che le cose «che emozionano o servono». Invece, secondo Pasolini, lo sguardo di un regista è inclusivo, perché lascia parlare le cose stesse. Mentre quello delle cose è un linguaggio primario, un insieme di segni che il linguaggio filmico può inventariare, quello delle parole è un 'linguaggio secondo' che passa attraverso la convenzione e il simbolo.

Lo sguardo pasoliniano sull'India è lo sguardo di un 'letterato' che percepisce il reale come sistema di segni dotato di una pluralità di significati: Pasolini non ricorre alla semiologia come metodo scientifico di interpretazione del reale. Se ne serve in funzione del discorso poetico e ideologico che intende sviluppare. Il segno viene individuato come dato concreto, ma non viene utilizzato per analisi di ordine direttamente sociologico. Assume un immediato valore simbolico-ideologico.

---

<sup>6</sup> Si veda «Paragrafo sesto: impotenza contro il linguaggio pedagogico delle cose», in Pasolini 1976a, 38-41.

In India, Pasolini vuole cogliere la polisemia delle cose, degli esseri, della musica ad un livello primigenio, antecedente ad ogni codificazione linguistica: «si sente un canto [...]. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo» (Pasolini 1990, 12). Paradossalmente, però, si trova a dover comprendere una realtà codificata: azioni, gesti, rapporti interpersonali appaiono regolati da convenzioni sociali storicamente consolidate. A tutti i livelli, la realtà indiana appare come 'naturalmente' simbolica. La scelta della semiologia come strumento interpretativo si rivela omologa alla struttura del reale che l'autore esperisce.

In questo paese, è fortemente codificato il sistema dei rapporti sociali. Persiste infatti la tradizione delle caste, anche dopo la loro abolizione. È codificata anche la religione induista, che pur essendo «la più astratta e filosofica», nella meccanicità dei suoi riti, è divenuta una «religione totalmente pratica: un modo di vivere» (42), in essa «ogni indiano tende a 'fissarsi'», a costruire la propria identità «nella meccanicità di una mansione, nella ripetizione di un atto» (79-80). Pasolini osserva che, in un'età in cui la coscienza «tende a farsi mondiale» (77) e «le tradizioni nazionali [...] rimpiccioliscono fino all'angustia», le sopravvivenze fossili di una codificazione sociale e religiosa sono inutili perché degenerano in una pura «esteriorità rituale» (79). Ogni norma religiosa che sopravviva lontana da una necessità, per così dire, 'antropologica' e intrinsecamente religiosa e che tenda a istituzionalizzarsi è guardata dallo scrittore con una certa ironia. Così il santone indiano, che cammina «impettito» e ondeggia «altezzoso [...] senza sdegnare di uno sguardo i fedeli», ha la stessa boria di un capoufficio «che passasse per il corridoio tra gli uscieri e i fattorini» (41): in lui, la religiosità pura lascia il posto alla prevaricazione di potere che Pasolini percepisce sempre con fastidio.

Trasferiti in una realtà inusuale, anche oggetti e personaggi familiari risultano straniati, gli emblemi culturali si snaturano, e subiscono una perdita di senso. In India, Pasolini scopre improvvisamente che «il cattolicesimo non coincide con il mondo» (24) e svela la sua artificiale convenzionalità. La scoperta è traumatica: l'integrità dell'abitudine viene scalfita e crea nel viaggiatore uno sconcertante vuoto religioso.

Era troppo poco tempo che mi trovavo in India, per trovare qualcosa da sostituire alla mia abitudine alla religione di stato: la libertà religiosa era una specie di vuoto a cui mi affacciavo con le vertigini. (24)

Di fronte alle contraddizioni interne della vita indiana, alla ritualità esteriore di molti indiani, alla sopravvivenza fossile della tradizione castale, alle nuove tendenze conformistiche della borghesia indiana, Pasolini non assume mai l'atteggiamento di denuncia che, invece, as-

sumerà nei confronti della società italiana negli *Scritti corsari*. Il tono 'corsaro' è sminuito dalla cautela di giudizio a cui è portato chi esplora per la prima volta realtà sociali diverse dalle proprie e tuttavia per certi aspetti curiosamente analoghe.

La borghesia indiana di recente formazione ha caratteri simili alla borghesia meridionale italiana: «con forti contraddizioni, dall'albagia stupida e crudele, a una sincera comprensione dei problemi popolari» (61). La tendenza di questi indiani a chiudersi nella cerchia familiare non denota egoismo, ma un senso di paura e di incertezza che Pasolini considera come caratteristiche naturali del popolo indiano, quasi come fattori genetici. Allo stesso modo, percepisce il suo stato di miseria come irrimediabilmente radicato. La vita degli indiani gli appare come dominata da una rassegnazione atavica.

Eppure gli indiani si alzano, col sole, rassegnati, e, rassegnati, cominciano a darsi da fare. (31)

Il «candore», la «dolcezza», l'«umiltà» sono le doti fondamentali di questo popolo che l'autore descrive ricorrendo ad un lessico di tipo religioso, che sfiora talvolta il sentimentalismo, mediante le quali sembra attribuire alla miseria indiana i caratteri di una religiosità evangelica.

Simbologie tratte dall'iconografia religiosa sono presenti anche nella frequenza di descrizioni in cui ricorre l'opposizione tra oscurità e luminosità, dalla visione notturna dell'apertura alla descrizione dei roghi che brillano sulle rive del Gange dell'ultima pagina.

Contadini, mendicanti e bambini in India gli appaiono come incarnazioni mitiche del messaggio evangelico, come portatori del messaggio di una cristianità naturale, di una innocenza primigenia. Così il piccolo Revi che gli appare improvvisamente «staccato» «dal mucchio degli straccioni, dei malati, dei ruffiani».

Era laggiù vestito di bianco, con le sottane lunghe che svolazzavano alle caviglie e la tunichetta attorno al corpo che gli svolazzava lungo i fianchi, in mille pieghe, che da vicino erano sporche, ma da lontano, erano del più puro candore. (46)

La visione del bambino e della folla che inonda le vie della città riporta lo scrittore ad antiche memorie precristiane:

La luce del tramonto si faceva sempre più tetra [...]: i loro panni di antichi pagani si facevano sempre più candidi, e più dolce la loro silenziosa simpatia. (73)

Il riferimento al paganesimo rivela la dimensione mitica della percezione pasoliniana dell'India. La riflessione sui problemi più urgenti si accompagna contraddittoriamente a una visione atemporale del-

la sua cultura. Come altri viaggiatori di tutti i tempi, anche Pasolini cerca in paesi esotici il mito di una classicità atemporale. Nella descrizione di questo gruppo di scolari indiani, il tempo è abolito. Incontrandosi con il passato mitico, il presente esce dalla storia. Nella stessa dimensione atemporale si pone il mito di una 'naturale' cristianità evangelica che Pasolini incarna nella rappresentazione del popolo indiano. In India, egli osserva la realtà mediante il filtro del proprio codice culturale e ideologico.

Come altri scrittori italiani, che, in viaggio, cercano analogie con il loro ambiente più domestico, in India, Pasolini rintraccia i segni della *lingua materna* friulana. A Ciòpati assiste a un rito familiare in cui le donne assumono una funzione coordinatrice mentre gli uomini assistono agli atti previsti. La situazione non gli è nuova: anche tra i contadini friulani succede «qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo» (28). Uscendo da Delhi entra in un paesaggio che gli dà «l'impressione di essere nella pianura padana», dopo la guerra, «quando le macerie dei bombardamenti erano ancora fresche» (93). Ma, a differenza degli scrittori che lo hanno preceduto, in Pasolini, la rievocazione di ambienti 'domestici' non ha un semplice valore estetico o nostalgico, assume piuttosto un valore mitico-ideologico. Dopo la civiltà contadina friulana e il popolo delle borgate romane, il sottoproletariato indiano rappresenta, per l'autore, una nuova «reincarnazione dell'antica religione evangelico-viscerale» (Ferretti 1976, 18).

In realtà, l'universo indiano non ha molto in comune con il contadino prenazionale e preindustriale che Pasolini rimpiange. Le figure che ci presenta sono per lo più di uomini che vivono ai margini, di mendicanti, di «gente che si arrangia» (Pasolini 1990, 11), di dormienti ammassati sotto i portici, di mistici e di santoni, di attori e illusionisti, in definitiva, di emblemi di una miseria viscerale. Così, nei bambini indiani non vi è tanto una innocenza primitiva, pre-storica, quanto la 'purezza' di una miseria che sfiora i limiti di sopravvivenza. In loro c'è qualcosa di simile alla vitalità, all'affettuosità, all'ingenuità dei Gennarielli napoletani, membri di una civiltà di villaggio immobile. Ma Pasolini non può fare a meno di vedere che questa innocenza è vissuta in uno stato di «miseria orrenda» (19) e intollerabile. Egli dimostra che l'immobilità sociale ha perpetuato la condizione di povertà di questo paese, ma allo stesso tempo, sembra affermare che essa ha collaborato a preservare il popolo indiano dalla perdita di valori e dalla omologazione dominante la società occidentale.

L'esperienza dell'India, così come è stata quella della campagna friulana e delle borgate romane, è guidata dal mito di una società preindustriale e contadina. Barthes ci ricorda che il mito «priva di ogni storia l'oggetto del suo discorso. In esso la storia evapora» (Barthes 1974, 231). Proiettandovi i propri miti spirituali, Pasolini porta la realtà sociale dell'India fuori da una lettura storico-sociologica.

Per questa continua ambiguità ideologica, l'autore de *L'odore dell'India* viene accusato di mancare di un'autentica coscienza storica. Secondo alcuni critici, i nuclei d'interesse attorno ai quali il viaggiatore sviluppa il resoconto obbediscono a categorie interpretative che condizionano a priori la sua lettura dell'India. L'accusa principale che gli viene rivolta è quella di filtrare l'immagine della storia attraverso miti intellettuali precostituiti. Come in Moravia, Gian Carlo Ferretti scopre in Pasolini una «faccia tradizionale» dell'intellettuale italiano nella «tendenza a ridurre quella realtà alla misura di sé, dei propri miti intellettuali e morali, delle proprie passioni e vizi letterari» (Ferretti 1962, 76).

Il giudizio di Ferretti, come quello di altri critici, parte dal presupposto aprioristico di attribuire al resoconto di viaggio un ruolo di informazione storica e documentaria. Effettivamente, in parte, Pasolini tradisce queste aspettative, perché il suo viaggio è dominato da un interesse chiaramente ideologico ed esistenziale. Questo suo interesse dominante spiega perché, nella sua mente, Roma e Calcutta possano effettivamente costituire un'unità simbolica.

L'allontanamento di Pasolini da precise e definitorie indagini storiche e culturali gli consente di presentare acute e insolite interpretazioni di fenomeni. Il suo atteggiamento programmaticamente contraddittorio gli permette di denunciare secondo prospettive originali alcuni vizi del neocapitalismo mondiale.

Questo spiega perché l'autore non condanni la rassegnazione del popolo indiano alla povertà («indefinitamente più commovente che irritante», Pasolini 1990, 69), ma denunci le tendenze conformistiche della piccola borghesia indiana che mette in pericolo la propria identità culturale. Per Pasolini è questo il pericolo maggiore, Per lo stesso motivo, pur ammirando la personalità di Nehru, critica l'assunzione della «grammatica parlamentare britannica» da parte di chi «aveva altre abitudini grammaticali» (84): Nehru ricorre ad un codice linguistico rispetto al quale egli rimane alloglotto, per tale ragione non potrà mai essere capace «se è necessario, di trasgressioni, di eccezioni e innovazioni anche scandalose», possibilità riconosciuta da Pasolini solo a chi è autoctono alla propria lingua.

Il riferimento all'autoctonia ci riconduce «alla biografia intellettuale di Pasolini, al suo rapporto con il dialetto friulano, con la lingua italiana, con il gergo dei 'ragazzi di vita'» (Golino 1985, 243). È un richiamo ad uno dei principi fondamentali del suo universo poetico e ideologico.

Pasolini considera una deformazione della propria 'grammatica' culturale la scelta di alcune fasce della società indiana di accogliere passivamente la *norma* occidentale. L'atteggiamento conformistico perpetua e non rimuove l'immobilità sociale. Un gruppo di ragazzi in automobile, «grassocci, rosei, coi baffi neri», fingono di andare addosso a Pasolini e Moravia che passeggiano. Con il loro atto «tep-



pistico e volgare» manifestano un modo deformato di occidentalizzarsi, «meccanico e deteriore» (Pasolini 1990, 71). Come in Italia, anche in India Pasolini percepisce i segnali di un conflitto tra storia e natura nell'ansia di conformismo che mostrano certi indiani imborghesiti. Essi sono il segnale della omologazione del mondo attuato dalla civiltà neocapitalistica e della fine di ogni processo sociale dinamico. Il loro oblio delle radici culturali conduce ad un «falso progresso» (Pasolini 1976a, quarta di copertina).

Negli anni Sessanta, l'accettazione passiva del sistema di vita consumistico da parte della classe operaia distrugge il mito pasoliniano del sottoproletariato. Il livellamento della cultura linguistica e sociale provoca in Pasolini il rimpianto per un mondo preindustriale e contadino, il desiderio della fuga e la ricerca della speranza di una ribellione anticapitalistica e antiborghese nei paesi del Terzo Mondo. La delusione ideologica e storica lo inducono ad

un prepotente ritorno di 'religiosità' eretica o 'passione' evangelico-viscerale per un 'popolo' adolescente incorrotto e felice. (Ferretti 1976, 91)

La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia dell'evasione, del sogno («Africa, unica mia alternativa») o un'insorgenza moralistica. (Pasolini 1961)

La nota pasoliniana è riferita alla raccolta *La religione del mio tempo*, pubblicata nel 1961, in cui sono poeticamente espressi i motivi della crisi ideologica degli anni Sessanta. Nel *Frammento alla morte*, contenuto in questa raccolta, Pasolini proietta in una visione onirica, il desiderio della fuga dal mondo neocapitalistico e industriale:

Sono stato razionale e sono stato/irrazionale: fino in fondo./E ora... ah, il deserto assordato/dal vento, lo stupendo e immondo/sole dell'Africa che illumina il mondo.//Africa! Unica mia/alternativa...../..... (Pasolini 1976b, 158)

Nel poemetto *La Guinea*, contenuto in *Poesia in forma di rosa*, il 'sogno' della fuga assume una nuova consapevolezza. L'autore prende coscienza della scomparsa di quella tradizione a cui aveva rivolto la sua nostalgia e dell'avvento di «una nuova massa predestinata» (Pasolini 1964, 14).

Nel 1955 si era tenuta a Bandung la prima delle conferenze afroasiatiche con l'obiettivo di stabilire uno spirito di solidarietà tra i popoli africani e asiatici nella lotta contro il colonialismo e l'imperialismo. Questa apparizione sulla scena storica di nuovi popoli fa na-

scere, in Pasolini, la speranza di una «più attiva diversità» (Ferretti 1976, 54). Ma, in India, si trova di fronte ad un paese che alla persistenza di uno stato di miseria plurisecolare associa la tendenza ad assorbire modelli di vita tipici del capitalismo moderno.

A differenza dell'Africa, l'India di Pasolini non riesce a porsi come «alternativa», perché il suo stato di 'innocenza' si rivela ricco di contraddizioni. La vita indiana non è primigenia. È frutto di una civiltà antichissima che nella perpetuazione di costumi millenari, sembra essere 'fuori' della storia.

Guardando il mondo dalle ceneri della «Dopostoria», Pasolini cerca uomini «non nati» da cui possa rinascere una speranza di vita, un popolo privo di 'storia', che della storia non possieda le mistificazioni della civiltà dei consumi e non sia il prodotto di un'idea distorta di sviluppo (*Un solo rudere*, in Pasolini 1964, 22).

Tuttavia, se «il 'sogno' dell'Africa si traduce in ragione di vita, <si converte> anche in perdita di identità per il poeta, in mutilazione del suo passato» (cf. Tellini 1978, 36). La nuova consapevolezza sancisce la distanza di Pasolini da quel mondo emergente. Egli non può che guardarlo da fuori, come un turista, e descriverne gli oggetti in un catalogo di *souvenirs*.

In un mondo in cui ogni «luogo altro viene insomma descritto come tutti gli altri luoghi», accetta di essere rappresentato «nel totalizzante circolo illuministico delle merci» (Rinaldi 1982, 207), il turismo è ormai codificato, «il sogno diventa una trasgressione da viaggio guidato» (210). In questo mondo, Pasolini viaggia alla ricerca di un'«alternativa» che alla fine nega se stessa.

## Bibliografia

- Barthes, R. (1974). «Il mito, oggi». *Miti d'oggi*. Trad. di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 189-238. Trad. di: *Mythologies*. Paris: éditions du Seuil, 1957.
- Ferretti, G.C. (1962). «Idea e odore dell'India». *Il contemporaneo*, 5, maggio, 48.
- Ferretti, G.C. (1976). *Pier Paolo Pasolini. L'universo orrendo*. Roma: Editori Riuniti.
- Fortini, F. (1960). «Le poesie italiane di questi anni». *Il Menabò*, 2, 130-9. Poi in: Fortini, F. (1974). *Saggi italiani*. Bari: De Donato.
- Gambaro, F. (1987). «I viaggi di carta». Spinazzola, V. (a cura di), *Pubblico 1987*. Milano: Rizzoli, 69-99.
- Golino, E. (1985). *Pier Paolo Pasolini. Il sogno di una cosa*. Bologna: il Mulino.
- Leed, E.J. (1992). *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Trad. di Erica Joy Mannucci. Bologna: il Mulino. Trad. di: *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books, 1991.
- Pasolini, P.P. (1961). «Salinari: risposta e replica». *Vie Nuove*, 16, 16 novembre, 45.
- Pasolini, P.P. (1962). *L'odore dell'India*. 1a ed. Milano: Longanesi.
- Pasolini, P.P. (1964). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.

- Pasolini, P.P. (1965). «Viaggio in Marocco». *Vie Nuove*, XX, 16, 22 aprile.
- Pasolini, P.P. (1976a). *Lettere luterane*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P.P. (1976b). *La religione del mio tempo*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P.P. (1977). *Le belle bandiere*. A cura di G.C. Ferretti. Roma: Editori Riuniti.
- Pasolini, P.P. (1990). *L'odore dell'India*. Con un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia. Parma: Guanda.
- Paris, R. (1990). «L'esperienza dell'India». Pasolini 1962, 119-20.
- Rinaldi, R. (1981). «Dell'estraneità: tra il giornalismo e il saggismo dell'ultimo Pasolini». *Sigma*, 14, 2-3, maggio-dicembre, 95-124.
- Rinaldi, R. (1982). *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- Vallora, M. (1976). «Alì dagli occhi impuri. Come nasce il manierismo nella narrativa di Pasolini». *Bianco e nero*, 1-4, gennaio-aprile, 156-204.
- Tellini, G. (1978). «"La Guinea" di Pasolini». *Nuovi Argomenti*, n.s., 59-60, luglio-dicembre, 7-38.

