

Université de Montréal

L'India nell'immaginario occidentale

par

Maria Luisa Longo

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiae Doctor (Ph.D.)

en littérature

option littérature comparée et générale

Août, 2010

© Maria Luisa Longo, 2010

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

L'India nell'immaginario occidentale

Présentée par
Maria Luisa Longo

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Wladimir Krysinski, président-rapporteur
Silvestra Mariniello, directrice de recherche
Maria Rosaria Pandolfi, codirectrice de recherche
Eugenio Bolongaro, membre du jury de l'Université McGill
Giuliana Minghelli, examinateur externe de l'Université de Harvard
Gilles Dupuis, représentant du doyen de la FAS

Résumé

L'Inde a constitué un lieu de voyage pour beaucoup d'écrivains occidentaux, en particulier, pendant les années 60-70, pour cinq intellectuels européens et américains, qui ont voyagé et écrit différents textes. Pasolini, Moravia, Paz, Ginsberg et Duras ont parlé de l'Inde en utilisant différents langages pour décrire leur rencontre avec l'Autre au-delà des catégories binaires occidentales.

Mots-clés

Inde, imaginaire, voyage, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Allen Ginsberg, Octavio Paz, Marguerite Duras.

Abstract

India in the 60 and 70 has been the destination of the journey of five European and American writers who have stayed and wrote about it. Pasolini, Moravia, Ginsberg, Paz and Duras wrote of India using different languages from the travel documents, to the notes, to the essay, to the diaries up to the cinematic language. They described their encounter with the Other trying to go over the exotic stereotypes of western discourse into a space opaque and fragmented.

Key words

India, imaginary, travel, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Allen Ginsberg, Octavio Paz, Marguerite Duras.

Riassunto

L'India ha costituito negli anni sessanta e settanta la destinazione del viaggio di cinque scrittori europei e americani che vi hanno soggiornato e ne hanno scritto. Pasolini, Moravia, Ginsberg, Paz e Duras hanno scritto dell'India e sull'India usando linguaggi diversi che vanno dal racconto di viaggio agli appunti al diario al saggio fino ad arrivare al linguaggio cinematografico. Attraverso questi multiformi linguaggi essi descrivono il loro incontro con l'Altro andando al di là dello stereotipo e delle categorie binarie del pensiero occidentale, captando l'Altro attraverso un discorso che diventa opaco e frammentario.

Parole chiave

India, immaginario, viaggio, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Allen Ginsberg, Octavio Paz, Marguerite Duras.

Indice

Introduzione		p. 6
Capitolo 1	<i>L'odore dell'India</i> di Pier Paolo Pasolini	p. 27
	Immagini e realtà: <i>Appunti per un film sull'India</i>	p. 69
Capitolo 2	<i>Indian Journals</i> di Allen Ginsberg	p. 100
Capitolo 3	<i>Un'idea dell'India</i> di Alberto Moravia	p. 153
Capitolo 4	<i>Lueurs de l'Inde</i> di Octavio Paz	p. 201
Capitolo 5	<i>India song: texte, théâtre, film</i> di Marguerite Duras	p. 263
	La scrittura cinematografica dell'India	p. 307
Conclusione		p. 325
Bibliografia		p. 333

INTRODUZIONE

Negli anni sessanta l'India è stata un punto di riferimento per molti intellettuali, scrittori, registi che hanno fatto del loro viaggio in questo Paese una fonte di conoscenza e di ispirazione. Nelle loro opere i cui titoli sono già significativi, si trova un'immagine dell'India che, nonostante le differenze, presenta delle costanti interessanti.

Cercherò di far emergere i motivi per cui gli intellettuali occidentali si sono recati in India e ne hanno scritto usando linguaggi diversi. Analizzerò, in particolare, la costruzione della figura dell'India sia come luogo che come espressione dell'immaginario occidentale durante gli anni sessanta e l'inizio dei settanta.

Questi anni, infatti, sono cruciali per la storia dell'Occidente. Il boom economico, l'avvento della società dei consumi, la crisi dell'ideologia marxista e la critica ai valori spirituali tradizionali costituiscono il quadro in cui e contro cui si compiono viaggi in Oriente. Il mondo era diviso culturalmente e politicamente in due blocchi contrapposti, l'Occidente capitalista e l'Oriente comunista. L'avvento del neocapitalismo omologante negli anni sessanta scava un solco ancora più profondo fra Est, in via di modernizzazione, e Ovest, sopraffatto dalla modernizzazione. Il cosiddetto Terzo Mondo, liberatosi dal giogo occidentale, diventa una realtà sempre più dinamica e problematica per la borghesia ex-coloniale. La società dei consumi, inoltre, mette in dubbio se non in crisi l'ideologia marxista così come i valori del cattolicesimo dominante, e spinge gli intellettuali a cercare altrove modelli e modi di vita possibili e alternativi a quelli

proposti dalla borghesia capitalista. Gli scrittori, viaggiando, vanno a “vedere” concretamente le reali possibilità di modelli altri, li rielaborano nella scrittura, li riproducono oppure li esorcizzano.

Perché degli intellettuali così diversi ma anche così affini, di un'affinità che è prodotta dall'India, hanno scelto questo Paese come meta del loro viaggio? Qual è il loro discorso e quali sono le costanti di tale discorso? Qual è la scrittura prodotta dall'India e con che tipo di linguaggio? Che incontro si ha fra Occidente e Oriente?

Cercherò di capire perché Pasolini, Moravia, Paz, Ginsberg e Duras hanno scelto l'India come luogo d'incontro con l'Oriente e, a volte, ne sono stati scelti, casualmente. Mi sono concentrata su questi autori per me rappresentativi di *un* Occidente variegato che non si può ridurre a “l'Occidente”. Tutti hanno un vissuto occidentale particolare.

Pasolini, intellettuale completo (scrittore, poeta, saggista, regista, semiologo), scomodo e scandaloso, fuori dal sistema per la sua vita personale e per i suoi scritti per i quali subisce processi, agli inizi degli anni sessanta scopre il cinema e, viaggiando, il Terzo Mondo. Moravia, scrittore borghese che fustiga proprio la borghesia nei suoi romanzi, stanco del clima oppressivo e “fascista” dell'Italia tambroniana, va in India per capire cosa sia la religione. Pretesto del viaggio, fatto insieme a Pasolini, è l'invito ad un convegno organizzato per le celebrazioni commemorative del poeta Tagore, nel 1961. Pasolini scrive degli articoli per il quotidiano *Il Giorno* apparsi poi in volume nel 1962 con il titolo *L'odore dell'India*; vi ritorna, poi, fra il 1967 e il 1968 per fare dei sopralluoghi con la macchina da presa in vista della realizzazione di un film sull'India mai girato;

questi sopralluoghi costituiscono gli *Appunti per un film sull'India*. Moravia, invece, scrive degli articoli per il *Corriere della sera* apparsi poi in volume dal titolo *Un'idea dell'India*. Ginsberg è americano ma di origine ebraica; sembra non sentirsi a suo agio negli Stati Uniti materialisti degli anni sessanta in cui le non-risposte del marxismo e del credo giudaico-cristiano nel clima cupo della discriminazione razziale e sessuale, lo spingono a viaggiare in India fra il 1962 e il 1963, un viaggio d'iniziazione spirituale e d'ispirazione intellettuale di cui parlerà nel suo *Indian journals* che uscirà nel 1970. Paz, messicano, appartiene, invece, ad un Occidente colonizzato. Viene inviato in India come ambasciatore del Messico e vi rimane dal 1962 al 1968, ricopre un incarico istituzionale, è un politico-scrittore che riflette sulle due esperienze coloniali. *Lueurs de l'Inde*, scritto solo nel 1995, lunga riflessione *a posteriori*, è un viaggio parallelo Occidente-Oriente in cui il relativo, cioè l'estrema diversità e i violenti contrasti, prevale sul riduttivo. Duras, invece, fa parte di un Occidente asiatico. È, infatti, nata in Indocina, luogo della sua adolescenza, da genitori francesi e vi rimane fino al 1932 quando parte per la Francia. L'Oriente, però, non l'abbandona mai. Ritorna in molte opere e in particolare in *India song*, testo complesso e tragico, scritto nel 1972 da cui verrà tratto un film girato nel 1975 dalla stessa Duras. È il racconto di un malessere esistenziale, del non sentirsi a proprio agio, a casa propria né in Oriente né in Occidente.

Ma perché questi autori?

Bisognava operare una scelta nel vasto panorama letterario e circoscriverla ad alcuni dei molti che hanno viaggiato in India, soprattutto negli anni sessanta, e Pasolini, Moravia, Ginsberg, Paz e Duras con le loro esperienze diverse e con i

loro lavori dai titoli così significativi hanno costituito una guida. Figure diverse di un intellettuale eterogeneo che, negli anni sessanta, cerca di ridefinire il proprio ruolo nell'ambito di una diversa realtà economica, sociale, politica e culturale. Un intellettuale organico al proprio mondo ma disubbidiente, poiché dall'interno della società deve ripensare il suo impegno culturale e il suo modo di interagire con il mondo che sta vivendo questioni cruciali come il rapporto tra modernizzazione e tradizione, tra Occidente e Terzo Mondo che si sta decolonizzando, tra la crisi dell'umanesimo e l'emergere di nuove voci che vogliono rompere il silenzio che le circondava.

Temporalità e soggettività diverse, "marginali", irrompono nel panorama euro-occidentale richiamando l'attenzione e l'interesse di intellettuali in crisi con loro stessi e con il loro tempo. I viaggi in India costituiscono la possibilità di incontrare alternative diverse rispetto al capitalismo consumistico, alla linearità della Storia, al *logos*. Le scritture dei nostri autori ne sono una testimonianza.

Paz e Moravia cercano di documentare "razionalmente" il loro viaggio, un tentativo di capire e spiegare in maniera articolata ed erudita l'India. Pasolini e Ginsberg, chiamato poeta fratello proprio da Pasolini, raccontano un'India poetica e molto sensoriale, mentre la Duras a chiosa del discorso, parla dell'India fra finzione e realtà; *India song* è, infatti, un'opera di finzione che parte dal vissuto personale, una sorta di epilogo drammatico all'avventura indiana. Le scritture dell'India di questi autori mi hanno dato la possibilità di spaziare dal resoconto di viaggio, al saggio, al diario, al libro sceneggiatura fino al testo cinematografico che permette di "vivere" la costruzione della figura dell'India. È proprio quest'altra dimensione del linguaggio – le immagini, la musica, i rumori – che

scomponere l'alfabeto narrativo ordinario, per penetrare a fondo negli interstizi del non conosciuto. Attraverso le scritture dell'India, si vedrà, infatti, come l'Oriente diventa, in questo momento storico, lo spazio opaco dell'Altro che incuriosisce, inquieta e affascina allo stesso tempo. E si vedrà anche come la relazione poetica con l'India sarà sentita e vissuta a livello del linguaggio e della scrittura e perché tale scrittura si riveli discontinua e frammentaria poiché l'India sembra resistere ad ogni tipo di rappresentazione e di riduzione narrativa lineare.

I nostri autori sono, infatti, accomunati dalla ricerca attiva di linguaggi, di espressioni che permettano di pensare al modo di conoscenza che l'India propone. La domanda perché l'India, pur rimanendo senza risposta, consente di fare un percorso geografico Occidente/Oriente che diventa un percorso di scritture, di generi, in una precisa epoca storica: quella della società dei consumi, massificata in cui ci si interroga, proprio con l'emergere del Terzo Mondo, sul rapporto tra oralità e scrittura, tra tradizione e modernità dilagante; la centralità del *logos* occidentale viene messa in discussione e il linguaggio, poetico, narrativo, cinematografico, attraverso cui si dà voce alle esperienze, assume un ruolo fondamentale e riflette le dinamiche dell'incontro con l'India.

L'India diventa, così, un metodo per attraversare le opere dei nostri scrittori, un metodo euristico che non dà risposte, né conduce a verità, ma permette di conoscere come si sia prodotto l'incontro con il subcontinente indiano e come si sia creato un dialogo dinamico con l'Altro, un dialogo all'insegna dell'opacità, del non trasparente, un dialogo che supera i binarismi: Occidente/Oriente, oralità/scrittura, per promuovere una dimensione del *milieu*. Come l'erba che

cresce fra i muri, dice Deleuze,¹ così la nozione di mediazione e di medium quale luogo di incontro e di trasformazione di due mondi, di due soggettività, si situa in questa idea di *milieu* che permette di superare la logica binaria. Il *milieu* è il luogo del divenire che fa superare le relazioni biunivoche per proiettarci nella mobilità dell'incontro inteso come scambio che produce altri incontri. Incontro è una parola che, secondo Deleuze, non designa imitazione, né conformità ad un modello preciso, non prevede un punto di partenza né di arrivo ma solo un divenire, un cambiare. “Rencontrer, c’est trouver, c’est capturer, c’est voler, mais il n’y a pas de méthode pour trouver, rien qu’une longue préparation.”² L’incontro diventa un modo di ricerca e di conoscenza asistematica, un “travailler entre”³ cioè un movimento di apertura al molteplice, a nuovi incontri. Deleuze afferma che nei libri, come in ogni altra cosa, ci sono delle linee di fuga che non si lasciano ricondurre ad un punto, linee che saltano dall’una all’altra, eterogenee, linee che creano un rizoma, una ramificazione non una radice, una staticità. “Penser, dans les choses, parmi les choses, c’est justement faire rhizome, et pas racine, *faire la ligne, et pas le point.*”⁴ È in questi movimenti, in questo cambiar posto, in questo essere-nelle-cose, che si inseriscono le opere dei nostri autori.

Alcuni scritti, in particolare i testi di Paz e di Moravia, pur presentando tratti orientalistici: Occidente/razionale, consumistico, ricco, Oriente/irrazionale, spirituale, povero, subiscono degli scossoni incontrando l’India. L’India di Paz resterà un bagliore intravisto che si sottrae alle argomentazioni saggistiche dello

¹ Deleuze, Gilles, Carnet, Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1997, pp.50-51.

² Ibid., p.13.

³ Ibid., p.24.

⁴ Ibid., p. 34.

scrittore per agire a livello poetico depositandosi in versi che propongono un nuovo modo di essere-nel-mondo, un modo concreto di elaborare la cultura occidentale, di cui Paz è intriso, e quella orientale il cui materialismo nei sentimenti, nelle passioni, nella spiritualità, nell'ironia crea un testo variegato, un testo in cui Messico, India, Europa dialogano incessantemente. Moravia, pur cercando un'India da concettualizzare, *un'idea* dell'India che potesse spiegare, generalizzare e rassicurare il viaggiatore che osserva un mondo perturbante, subisce, tuttavia, uno scossone che fa vacillare le *sue idee*. Pasolini e Ginsberg, alla ricerca di spiritualità e di autenticità rispetto al mondo occidentale dominato da consumismo e massificazione, dialogano con l'India particolarmente attraverso i sensi e le sensazioni che si imprimono, subitaneamente, sul loro corpo producendo una scrittura poetica, sensoriale che fa percepire l'Altro in tutta la sua fisicità.

Ginsberg tornerà in America vestito degli abiti indiani e accompagnato da mantra appresi dai guru indiani, Pasolini tornerà nel subcontinente indiano qualche anno dopo il primo viaggio intenzionato a girare un film che resterà sotto forma di *Appunti*, né film, né documentario ma impressioni e frammenti della *sua* India che non troveranno mai sistematizzazione in una scrittura unitaria e coerente. Duras, nata e vissuta a lungo in Indocina, scrive un testo, *India song*, che è anche copione teatrale e sceneggiatura cinematografica, un testo che diventerà film da lei diretto nel 1975. Il suo vissuto indiano che lei cerca di rimuovere ma che invece ritorna in molte delle sue opere, produce una scrittura sincopata che pesca nei ricordi di voci fuori campo, gli elementi di una storia d'amore avvolta nelle nebbie dell'oblio sullo sfondo di un'India evocata ma mai mostrata. La discontinuità voci/immagini, ricordi/realità, che il film contribuisce ad accentuare, genera una narrazione

fuorviante e non lineare che mostra il movimento dinamico della memoria nell'associare ricordi e parole.

L'incontro con l'India, ha, quindi, contribuito a creare una figura che va al di là del discorso orientalista, una figura che fa sgretolare i binarismi del *logos* occidentale, che fa “scoppiare” la scrittura. La figura, come sostiene Lyotard, è: “une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en signification.”⁵ Tutto si gioca nel linguaggio e attraverso il linguaggio; l'India come figura, incorporata nella sua materialità e storicità nel discorso, agisce producendo scritture diverse. La figura, carica di tutta la sua profondità storica, stabilisce un rapporto, afferma Auerbach,⁶ fra due avvenimenti o due persone in cui il primo termine non è soltanto autoreferenziale ma designa il secondo che, a sua volta, include il primo. Attraverso la figura si crea una relazione dialettica fra realtà e soggettività, la figura diventando così luogo di mediazione fra scrittori e alterità, fra pensiero e storicità.

La figura dell'India permette di cogliere la dinamica dei rapporti fra Io e mondo al di là del modo di pensare occidentale: gli eventi sono raccontati nella loro frammentarietà e alogicità e ciò “costringe” i nostri scrittori a riconsiderare le categorie di Storia, di Soggetto, di Scrittura. L'India, luogo fisico e storico, è anche luogo di incontro e di produzione, negli anni sessanta qui considerati, di una scrittura nuova che testimonia del dialogo e delle trasformazioni del soggetto che interagisce con la realtà. L'incontro dei nostri scrittori con l'India, provoca un

⁵ Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Éd. Klincksieck, 1971, p. 13.

⁶ Auerbach, Erich, *Figura*, France : Belin, 1993, p. 60.

cortocircuito percettivo che si concretizza nelle differenti narrazioni in cui la parola diventa metaforica nel senso inteso da Lyotard, cioè non sostitutiva di un'altra ma trasgressiva del suo significato.⁷ La metafora sfida il linguaggio comune sovraccaricandolo di senso e di rimandi tanto da farlo esplodere. Si esce così dal dualismo per entrare in una dimensione dinamica del linguaggio di cui si svela la sua complessità e la sua non trasparenza, il suo sottrarsi al *logos* interpretativo occidentale. Il discorso sull'India si opacizza perché sfida le consolidate regole comunicative e di senso, non più relazione fra parole e cose, fra parole e immagini ma smacco e questo sarà particolarmente evidente in Duras la cui India si costruisce attraverso l'assenza, la discontinuità di voce e immagine. La metafora sfida il segno non più portatore di *un* senso ma assediato da una molteplicità di sensi irriducibili all'unità.

L'India, figura concreta e storica ma anche metafora plurale e dinamica diventa luogo geografico e linguistico di apertura all'Altro, di relazione attiva fra elementi del discorso e fra scrittura/e e realtà. Il rapporto soggetto, scrittura/e, realtà cambia poiché, come vedremo, il soggetto organizza il discorso sulla realtà ma, attraverso l'incontro con l'Altro, viene organizzato nel e attraverso il discorso stesso. E la scrittura/e si inserisce e diventa parte integrante di questa dinamica, luogo di mediazione, di incontro fecondo, fra l'Io e l'Altro. Attraverso i tropi, che violano l'ordine del sistema, afferma Lyotard,⁸ lo spazio linguistico diventa spazio di azione che produce relazioni ardite e arbitrarie, aprendo prospettive più ampie. Il discorso di Pasolini e della Duras è altamente metaforico; l'India si mostra e si

⁷ Lyotard, J.F., cit., p. 255.

⁸ Ibid., p. 286.

sottrae all'occhio dell'occidentale, si fa percepire nella sua imprevedibile molteplicità e opacità. Carica di significati e di rimandi, diventa luogo magmatico, non riducibile ad un segno e ad un senso ma produttrice di scritture poliedriche.

Quelle di Pasolini, Duras e Ginsberg sono scritture sensibili, plastiche, visive che spingono il linguaggio ad esplorare la regione dei sensi più che quella della ragione. Paz e Moravia ragionano, argomentano, intendono spiegare e controllare le sensazioni che scuotono il loro incontro con l'India, ma, pur cercando il controllo delle emozioni, ne vengono ugualmente sopraffatti e ciò manda in frantumi le loro categorie interpretative eurocentriche. In Pasolini l'India è metafora di tolleranza, spiritualità ma rimanda anche alla perdita dell'innocenza a causa dell'invasiva occidentalizzazione. In Ginsberg è il luogo "caotico" in cui far confluire, in modo disordinato, schegge di vita, di storia, di politica, di religiosità, frammenti di passato e presente, luogo di fisicità quasi animalesca che si trasforma in pezzi di poesia. In Duras diventa metafora della noia, dell'impossibilità a comunicare, di chiusura al mondo; Moravia getta sull'India il suo sguardo borghese, per lui l'India è religione, *in primis*, ma dal disincanto passa alla consapevolezza della difficoltà di capire, di astrarre. Paz, da intellettuale-politico, vede l'India come possibilità di comprendere il suo essere messicano, il suo far parte di un Occidente colonizzato, dominato, ma il suo discorso istituzionale, scricchiola quando, soprattutto attraverso la poesia, fa intravedere i bagliori fuggevoli dell'Altro.

I nostri scrittori incarnano figure diverse di intellettuale che, però, l'India avvicina producendo delle affinità. Tutti, infatti, cercano una forma espressiva che capti l'incontro con l'India fuori dal *logos*, fuori dai generi tradizionali. Pasolini e

Moravia vivono nell'Italia del boom economico, del consumismo che però non riesce a trovare nello stato e nella classe dirigente una guida. Entrambi agiscono nella realtà italiana come intellettuali impegnati e, attraverso di loro, si delinea un ruolo nuovo dell'intellettuale nella società degli anni sessanta. Pasolini rappresenta l'intellettuale che sfida, con la sua vita e con i suoi scritti, le istituzioni politiche, sociali, culturali. Egli si pone come elemento di frattura e di raccordo al tempo stesso, fra borghesia e *borgate*, fra istinto e ragione, martire e censore della società italiana. Il suo essere-nel-mondo, fisicamente, materialmente, corpo che scandalizza e fa pensare, corpo che diventa snodo fra pensiero e vissuto, dimostra come vita e arte siano legate attraverso il corpo, luogo di incontro fra idee e realtà. Moravia, intellettuale di estrazione borghese, fustiga proprio la borghesia di cui parla lo stesso linguaggio. È un artista di fama internazionale, colleziona premi e riconoscimenti, collabora con riviste e quotidiani importanti, viene eletto deputato al Parlamento europeo negli anni ottanta. Rappresenta l'intellettuale che cerca di concettualizzare e "controllare" la realtà attraverso idee che ne diano un senso generale, di sintesi.

Ginsberg, come Pasolini, è un intellettuale che si colloca a margine della società americana sopraffatta dal consumismo ma anche dall'intolleranza nei confronti delle minoranze etniche e sessuali. E, come Pasolini, agisce nella realtà attraverso la scrittura in cui confluiscono pensiero e vita. Ginsberg, moderno aedo, recita le sue composizioni in veri e propri *happenings* in cui parole, musica e gestualità si fondono accentuando la loro carica eversiva. Anche lui testimonia con la sua vita e con la sua scrittura, spesso attraversata da una sottile e tagliente

ironia, la drammaticità del suo tempo e l'amarezza di non riuscire a trovare risposte neanche negli ideali marxisti e rivoluzionari.

Paz è un intellettuale legato alle istituzioni; ricopre incarichi ufficiali nella diplomazia messicana fino a diventare ambasciatore del Messico in India. Nel 1990 viene insignito del premio Nobel per la letteratura, ambito riconoscimento che lo consacra autore riconosciuto a livello mondiale. Negli anni sessanta vive in India per ben sei anni parlandone da una posizione di osservatore e di diplomatico. È un intellettuale "organico", mutuando il termine da Gramsci, connesso al suo gruppo sociale di riferimento, e anche allo stato. È un intellettuale che rappresenta un Paese colonizzato ma che, allo stesso tempo, si nutre della cultura europea del colonizzatore. Racchiude in sé la problematicità di essere un uomo delle istituzioni ma anche un uomo di cultura che fa parte di un occidente colonizzato, un intellettuale che cerca di far dialogare tutte queste istanze grazie alla figura dell'India.

Duras, trascorsa la sua adolescenza in Oriente, si trasferisce in Francia a diciotto anni dove, negli anni quaranta entra nella resistenza, milita nelle fila del Partito Comunista e, nella seconda metà degli anni cinquanta, prende posizione contro la guerra in Algeria. Questo suo vissuto, intrecciandosi con la letteratura attraverso una scrittura particolare, ritmica e silente, rivela, grazie ai movimenti della vita interiore dei personaggi, gli elementi che la legano all'esperienza in Indocina. Duras porta con sé e in sé l'Altro di cui ha fatto esperienza nel suo Paese natale, l'esperienza dell'opacità.

Poesia, prosa, prosa giornalistica, saggio, sceneggiatura, testo teatrale, cinema sono le forme canoniche che vengono messe in discussione dai nostri autori, ciò

che li accomuna grazie alla mediazione dell'India. Pasolini passa dalla scrittura poetica, musicale, degli articoli de *L'Odore dell'India* in cui vuol far sentire l'Altro attraverso la sensorialità e materialità della parola scritta, alla globalità dell'esperienza orale grazie alla scoperta del cinema. Il film che aveva in mente sull'India per la cui realizzazione effettua dei sopralluoghi con la macchina da presa alla fine degli anni sessanta, rimarrà un film da farsi che scardina l'idea classica del fare film, della finzione per rimanere in quello spazio opaco degli appunti. Gli *Appunti per un film sull'India* costituiscono il luogo d'incontro e di dialogo del documentario, del film, dell'inchiesta giornalistica conservando la loro natura di appunti, di materiale grezzo e frammentario che non si lascia ordinare né incasellare in alcun genere canonico.

La Duras con il suo testo, sceneggiatura teatrale e film attraversa in maniera non ortodossa la scrittura letteraria e quella filmica creando in entrambe un cortocircuito percettivo attraverso la sfasatura voce/immagine, voce/storia, anzi, creando una pluralità di voci che annullano la sequenzialità e linearità del discorso tradizionale, dissolvendo l'avvenimento in una serie di frammenti fluttuanti.

Paz e Moravia cercano di spiegare l'India, si documentano, pur sopraffatti da quella realtà, tentano di mantenere il controllo, di razionalizzare. Paz è, però, consapevole di non riuscire a cogliere che bagliori momentanei mentre Moravia se ne fa un'idea, cerca di sintetizzare un percorso che l'incontro con l'Altro rende insidioso e non assolutizzabile.

I nostri autori si inseriscono in un momento storico cruciale in cui si sta compiendo l'opera di decolonizzazione cominciata già a metà degli anni quaranta, quando gli imperi coloniali vengono smantellati e i popoli colonizzati cercano di

riappropriarsi della propria cultura. Scrittori e intellettuali danno voce ai conflitti e alle contraddizioni che emergono negli stati postcoloniali ma soprattutto, esprimono l'urgenza dell'Altro, reso silente dal potere coloniale, di parlare, di emergere dalla marginalità. Tutto ciò pone nuovi interrogativi, crea uno spostamento di valori, implica una ridefinizione del politico.

Nel 1978 viene pubblicato *Orientalism*, libro scritto da Edward Said in cui viene delineata l'alleanza di potere e di sapere come base del dominio coloniale occidentale. Egli smaschera le rappresentazioni mentali, simboliche, la prosa che ha contribuito alla realizzazione del progetto coloniale. L'Oriente è da lui considerato come un'invenzione europea che ha creato, soprattutto a partire dal XIX secolo, un luogo esotico, magico, mitico diventato parte integrante della civiltà e della cultura occidentale come sua immagine opposta. L'orientalismo si concretizza, afferma Said, come un discorso sostenuto da istituzioni, studi, dottrine, da un immaginario e anche da un ben preciso linguaggio; un modo di pensare che si basa sulla distinzione epistemologica ed ontologica fra Occidente e Oriente, un segno di potere più che un discorso veridico sull'Oriente. La cultura che opera nella società civile attraverso idee, istituzioni, persone, scrive Said influenzato dalla lettura di Gramsci, deve creare consenso e non dominio, deve essere produttiva e non inibitoria. L'orientalismo di fine secolo da lui descritto, fissa, invece, l'Oriente nel tempo e nello spazio rendendolo oggetto passivo dell'attore occidentale che essenzializza, distorce, priva di umanità un altro popolo, un'altra cultura classificandola come antidemocratica, barbarica, irrazionale, lussuriosa. Il linguaggio e i libri assumono un ruolo importante nell'accentuare la disparità fra testo e realtà dove la realtà viene creata e

controllata nei testi attraverso la lingua. L'orientalismo, secondo Said, è quindi un discorso prodotto dall'Occidente sull'Oriente attraverso stereotipi che ne hanno fissato e deformato l'esistenza e la conoscenza riducendolo ad *un* mondo invece di focalizzarne la complessità storica e umana. "The Orient that appears in Orientalism, then, is a system of representations framed by a whole set of forces that brought the Orient into Western learning, Western consciousness, and later, Western empire."⁹ Said mostra come il discorso egemonico occidentale "comprenda" l'Oriente avocandolo a sé, nel proprio apparato culturale, in quanto più debole, un distillato di idee essenziali: sensualità, dispotismo, arretratezza, mentre gli Orientali non sono considerati un popolo bensì un problema da risolvere o da isolare e controllare. L'orientalismo ha costruito due blocchi contrapposti: Occidente e Oriente, anche grazie ai viaggiatori che narravano l'incontro con l'Altro, esotico e misterioso, rafforzando un immaginario occidentale aggressivo, intriso di pregiudizi culturali, razziali e religiosi. L'Oriente come *tableau vivant*, uno spettacolo di "tipi", espressione del potere concettuale occidentale. La "visione" totalizzante e complessiva non lascia spazio all'incontro dinamico con l'Altro ma alla separazione drastica "noi", "voi". A livello di linguaggio narrativo, di scritture, emerge, invece, come vedremo, tutta la complessità e dinamicità del rapporto con l'Altro che resiste ad una rappresentazione essenzialista e acritica producendo altri discorsi, altri linguaggi.

L'Altro che irrompe nel panorama mondiale permette di proiettare possibilità diverse su altri luoghi, permette di pensare ad un'alternativa radicale

⁹ Said, Edward, *Orientalism*, New York : Vintage Books, 1978, pp. 202-203.

all'Occidente. Oltre ai Paesi affrancatisi dal colonialismo, è il Medio Oriente che attira l'attenzione di autorevoli intellettuali europei fra cui Michel Foucault che, fra settembre e novembre del 1978, inviato in Iran per il *Corriere della Sera*, scrive una serie di articoli sulla rivoluzione islamica che si stava svolgendo, un evento che prescinde dagli schemi del pensiero politico occidentale e che si presenta come un'altra possibilità, totalmente diversa dal binomio Occidentale U.S.A-U.R.S.S. Foucault, giornalista neofita, assiste alle manifestazioni volte a cacciare lo Scià, alleato storico degli Stati Uniti, dall'Iran e vede nell'islamismo rivoluzionario di Khomeini un'alternativa al capitalismo delle democrazie occidentali. Un governo islamico che, afferma Foucault, vuole designare non un regime politico in cui il clero svolga un ruolo di guida, ma due ordini di cose: un'utopia, un ideale.¹⁰ Egli vive in “presa diretta” il concretizzarsi di un avvenimento fuori dalle griglie politiche del pensiero occidentale: rivendicare i valori della tradizione religiosa e dell'autoderminazione. Per Foucault la religione diventa una forma di lotta politica quando mobilita i ceti popolari, trasformando la disperazione, l'insoddisfazione, in una forza. “E ne fa una forza perché rappresenta una forma di espressione, un modo di relazione sociale, una organizzazione elementare elastica, e largamente accettata, una maniera d'essere insieme, un modo di parlare e di ascoltare, qualcosa che permette di farsi sentire dagli altri, e di volere con essi, nello stesso tempo.”¹¹ La mobilitazione di un popolo che comprende l'uomo della strada, i commercianti, gli impiegati, i disoccupati, questa spinta popolare esplosa in Iran e che ha riversato nelle strade migliaia di persone,

¹⁰ Foucault, Michel, *Taccuino persiano*, Milano : Guerini e Associati, 1998, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

vede in Khomeini, ayatollah in esilio a Parigi, il “punto di raccordo di una collettività”,¹² “personaggio quasi mitico”,¹³ il santo, che si erge con le mani nude contro il despota, per un governo islamico. Gli iraniani, osserva Foucault, pensano ad una realtà in cui siano loro stessi gli attori e attraverso un’opposizione ostinata e coraggiosa, a mani nude, contro lo scià, si realizzerà un governo islamico che permetterà di introdurre la dimensione spirituale nella politica, una categoria estranea all’Occidente. Questa rivolta “contro la politica”¹⁴ come espressione di una volontà collettiva, sfugge al controllo occidentale poiché esprime un movimento che non può essere rappresentato da nessun uomo e da nessuna ideologia, è l’insurrezione di uomini che vogliono la partenza dello scià. La religione, per Foucault, ha costituito in Iran quella forza reale che ha fatto sì che un popolo si sollevasse contro il sovrano, contro un modo di vivere e contro tutto un mondo.¹⁵ Gli eventi iraniani hanno rotto gli schemi del potere che organizza e disciplina mostrando come la resistenza dal basso si coalizzi contro lo Stato e, la religione, inserendosi in questa dinamica, faccia esplodere gli schemi aprendo la strada all’autoderminazione. L’idea del pensiero religioso come elemento rivoluzionario, radicale, di rottura nel rapporto fra tradizione e modernizzazione in India, avvicina Pasolini a Foucault. *Quella* religione, in India, ha permesso a Pasolini di ripensare l’idea occidentale di religione e di avviare una relazione dinamica con l’Altro fuori da ogni schematismo precostituito.

¹² Ibid., p.59.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., p. 44.

¹⁵ Ibid., p. 62.

Foucault osserva come un popolo cammini verso la forma di governo che più gli conviene esprimendo la propria forza attraverso una lotta non organizzata secondo i parametri noti all'occidente ma non per questo meno incisiva. L'Islam diventando una nuova figura nel panorama geopolitico mondiale, scardina l'assetto tradizionale contribuendo ad un ripensamento dei rapporti e degli equilibri politici mondiali.

Altra sfida al mondo occidentale eurocentrico viene lanciata dall'emergere di un'altra figura importante nell'orizzonte geopolitico internazionale: l'Africa, luogo anch'esso segnato dall'esperienza coloniale di dominio e di violenza che ha dato vita ad una scrittura problematica e sofferta da parte di autori come Achille Mbembe e Valentin Mudimbe, due delle voci più autorevoli delle tematiche postcoloniali che contribuiscono ad una lettura diversa e alternativa del mondo e della modernità. Essi si interrogano sul rapporto problematico e anche drammatico fra cultura indigena e cultura occidentale, sul passaggio dal periodo coloniale a quello postcoloniale. Il pensiero coloniale interpenetra ancora di sé i territori del cosiddetto Terzo Mondo dove il colonizzato fa fatica a costituirsi come soggetto africano autonomo. L'Africa viene vista come l'alterità del mondo, l' "estraneo" per eccellenza, una figura, sostiene Mbembe, senza testa, toccata dalla follia, estranea a concetti quali centro, gerarchia, stabilità, una grotta in cui tutto diventa confusionario e che fa emergere le ferite profonde di una storia tragica e infelice.¹⁶ Mbembe afferma che non esiste alcun discorso autonomo sull'Africa che è il pretesto per parlare di qualcos'altro, è la mediazione che permette all'Occidente di poter parlare della propria soggettività. E il parlare "per l'Altro" produce stereotipi

¹⁶ Mbembe, Achille, *Postcolonialismo*, Roma : Meltemi, 2005, p. 10.

e pregiudizi, un discorso di sopraffazione che il pensiero postcoloniale cerca di smontare ponendosi come luogo d'incontro fra due soggettività diverse che però si concatenano riconoscendo a vicenda la propria differenza. Una possibile risposta all'umanesimo e alla pretesa universalità del pensiero eurocentrico, una risposta ai binarismi colonizzatore-colonizzato, padrone-schiavo attraverso l'affermazione della vicinanza, della contiguità, dell'essere-con.

Nel suo libro *Postcolonialismo* Mbembe riflette anche sul legame ancora stretto fra poteri coloniali e potentati postcoloniali, che, a causa della forte crisi economica, accentuano le disuguaglianze e le violenze nei confronti dei loro "fratelli". Politica ed economia diventano elementi congiunturali di una crisi violenta delle dittature postcoloniali che agiscono ricorrendo anche ad un vocabolario aggressivo e brutale che rimanda alla violenza della penetrazione coloniale e che rende più cupo il clima postcoloniale. Il colonizzato, reificato o considerato alla stregua di un animale, sostiene Mbembe, viene addomesticato anche con una certa simpatia che regola il rapporto di affezione padrone-animale. Questi rapporti di dominio, afferma, sono diventati la regola del postcolonialismo. La sua è una requisitoria contro gli autocrati contemporanei ed una riflessione appassionata e drammatica su ciò che l'Africa è oggi e su come potrebbe far nascere qualcosa di nuovo e diverso da quelle fratture prodotte non dal colonizzatore ma da un "fratello".

Le vie di lettura che gli studi postcoloniali offrono sulla relazione Africa-Occidente sono molteplici e non riconducibili ad un unico sentiero. Valentin Mudimbe in due dei suoi libri riprende, nei titoli, le parole incontrate in Pasolini e in Moravia. *L'odeur du père* e *The idea of Africa* richiamano rispettivamente

L'odore dell'India e *Un'idea dell'India*, ma l'odore del padre di cui parla Mudimbe è estraneo e soffocante, un odore che esprime la violenza dell'esistenza del Padre e la dipendenza dell'Africa dall'Euro-America.¹⁷ Mudimbe afferma l'assunzione di responsabilità nei confronti di un pensiero che sia africano, che si concentri sull'Africa e che riesca a superare, riadattandosi, le violenze subite con la colonizzazione.¹⁸ Impresa titanica quella di soffermarsi sulla propria identità e soggettività poiché l'Africa è stata presentata attraverso configurazioni epistemologiche e culturali a lei estranee, attraverso un prisma deformante che coinvolge anche la terminologia. Mudimbe avverte la necessità di disfarsi dell'odore di un Padre abusivo per prendere la parola e produrre in modo diverso rimettendo in discussione i canoni pretesi universali della civiltà occidentale e cristiana.¹⁹ L'Occidente ha creato il selvaggio, lo schiavo, non accettare questi modelli significa scegliere l'avventura contro la scienza, l'incertezza contro la sicurezza intellettuale, la creatività diventa quindi luogo di incontro e di espressione di voci radicalmente nuove. Mudimbe, tuttavia, afferma che il dialogo fra culture volto a promuovere la libertà e il diritto all'esistenza, è drammatico e violento in quanto l'Occidente tende a parlare dell'Altro con o senza di lui, riducendolo alla sua specificità e alle sue categorie culturali. E così l'odore dell'India che aveva "assalito" Pasolini facendogli fare l'esperienza dell'Altro e al di fuori dei parametri e del *logos* occidentale, mettendo in discussione la propria soggettività e lasciandosi trasformare da questo incontro, in Mudimbe manifesta la

¹⁷ Mudimbe, Valentin Y., *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris : Présence Africaine, 1982, p. 12.

¹⁸ Ibid., p. 13.

¹⁹ Ibid., p. 35.

pervasività di un Padre la cui violenza esistenziale attenua gli slanci del dialogo e della relazione. Ma l’Africa è anche un’idea, un concetto assolutizzante che l’ha vista per secoli come luogo di esotismo e di magia.²⁰ L’Africa come “paradigm of difference,”²¹ figura di assoluta alterità, come seducente alternativa all’Occidente. L’idea dell’Africa è polisemica ed è opera di rinegoziazione dei concetti di razza, individuo, nazione, afferma Mudimbe.

In effect, the idea is qualified by sets of composite memories, which are gratuitous systems of recollection. They bring together a number of things and experiences; and in them one might choose to emphasize certain aspects and, voluntarily or accidentally, to forget or, at least, to minimize others.²²

L’idea come luogo complesso di mediazione fra esperienze, ricordi, momenti diversi dovrebbe produrre nuove possibili letture dell’Altro fuori dai parametri essenzialisti e pregiudiziali europei, mostrando la singolarità e unicità di quest’idea.

India, Africa, Medio Oriente, sono figure con le quali si sono confrontati intellettuali così diversi ma accomunati dal desiderio e dalla tensione di andare al di là delle concettualizzazioni cognitive per dialogare con e in luoghi ambigui, opachi che fanno cadere in trappola il *logos* aprendo le porte al sogno e ad altri modi di conoscenza e di pensiero, ad altre forme che sfidano la rappresentazione e la *mise à distance*.

²⁰ Mudimbe, Valentin Y., *The idea of Africa*, Bloomington : Indiana University Press, 1994, p. xi.

²¹ Ibid., p. xii.

²² Ibid., p. 212.

CAPITOLO 1

***L'Odore dell'India* di Pier Paolo Pasolini**

Pasolini aveva visitato l'India nel 1961 insieme ad Alberto Moravia e ad Elsa Morante invitato in occasione delle celebrazioni per commemorare il poeta Tagore. Gli articoli scritti per il quotidiano *Il Giorno* appariranno in volume nel 1962 con il titolo *L'odore dell'India*. Vi era poi ritornato fra il dicembre 1967 e il gennaio 1968 per fare dei sopralluoghi con la macchina da presa in vista di un film sull'India mai girato; tali sopralluoghi costituiscono gli *Appunti per un film sull'India*. L'attività cinematografica di Pasolini è contemporanea alla sua esperienza nel Terzo Mondo; i viaggi in India, Africa e Medio Oriente sono contemporanei alla ricerca sul cinema e alla riflessione sulla lingua.

I suoi viaggi si inseriscono dentro e contro un quadro storico e sociale cruciale sia per l'Italia che per l'Occidente. Gli anni sessanta sono, infatti, caratterizzati da una forte crescita economica che porterà al neo-capitalismo industriale e all'avvento della società consumistica. In Italia la ripresa economica favorisce già a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, la diffusione fra gli intellettuali di viaggi soprattutto in Oriente. L'Oriente si identifica da un lato con la Cina, in cui si erano affermati gli ideali della rivoluzione comunista opposti al capitalismo occidentale, dall'altro, con i paesi asiatici – India, Indocina, Corea, paesi arabi – in fase di decolonizzazione e di indipendenza coloniale.

L'India e la Cina della rivoluzione maoista sono le destinazioni preferite dagli intellettuali italiani. Sono per lo più dei viaggi "ideologici" seguiti alla disfatta del fascismo quando il mondo era diviso culturalmente e politicamente in due blocchi contrapposti, l'Occidente capitalista e l'Oriente comunista. L'avvento del capitalismo negli anni sessanta accentua ancora di più il solco fra Est, in via di modernizzazione, e Ovest, sopraffatto dalla modernizzazione. Inoltre il cosiddetto Terzo Mondo diventa una realtà sempre più attiva e comincia a turbare il sonno della borghesia ex-coloniale. Le immense masse umane orientali, considerate dei semplici oggetti coloniali, diventano soggetti nazionali in condizioni di estrema indigenza e miseria.²³ Questo divario povertà/benessere aumenta man mano che il boom economico si afferma in Occidente. La società dei consumi, infatti, mette in dubbio se non in crisi l'ideologia marxista così come i valori del cattolicesimo dominante, e "costringe" gli intellettuali a cercare altrove altri modelli e modi di vita possibili al di là di quelli proposti dalla borghesia. Gli scrittori viaggiando verificano "sul campo" quel modello culturale assunto ad alternativa a quello occidentale, si recano a "vedere" le reali possibilità del modello, lo rielaborano nella scrittura, lo riproducono o, come fa Duras, lo esorcizzano.

Il viaggio di Pasolini si inserisce in questo scenario. È un viaggio sintomatico in quanto con l'India inaugura la sua scoperta del mondo.²⁴ Questo viaggio ha infatti per lo scrittore un grande significato sia letterario che sociologico che umano. È la continuazione di quell'itinerario cominciato fra i contadini del Friuli e

²³ Pellegrino, Angelo, *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, p. 89.

²⁴ Vigorelli, Giancarlo, *Due viaggi in India*, "Il Tempo" (settimanale), Roma, 31/3/1962.

continuato nella periferia di Roma fra il sottoproletariato urbano. L'incontro/scontro con la realtà tragica e seducente delle *borgate* romane acuirà in lui, da un lato, la coscienza della disumanizzazione sociale causata dall'industrializzazione, dall'altro il sentimento di impotenza di fronte a tale "regressione" sociale.

Il viaggio in India, continuato in Africa sempre con Moravia, rappresenta la scoperta di una dimensione onirica e, forse, utopica del reale che coesiste col progresso e l'industrializzazione, una dimensione tragicamente contraddittoria che diventa la sua ragione di vivere, l'alternativa in cui coesistono, inconciliabili, presente e passato, progresso e tradizione, realtà e sogno.

Pasolini si allontana dall'Occidente incapace di rispondere alle contraddizioni esterne del mondo e a quelle, interne, dello scrittore. Egli vivrà drammaticamente e fino alla fine della sua vita questo conflitto con se stesso e con il suo tempo. In India cercherà di vedere se esistono dei modelli di vita "altri" diversi da quelli della borghesia, fra persone non "contaminate" dal progresso e dal capitalismo. L'India, come le *borgate* di Roma, è la destinazione di un viaggio a margine sia della società italiana che del mondo. Tuttavia questo spazio marginale si impone proprio grazie al suo fascino inquietante fino ad uscire dai margini stessi, fino a far parlare di sé attraverso la scrittura, attraverso *L'odore dell'India*. Anche il libro di Pasolini si inserisce in quella tradizione letteraria di scrittura sull'India che aveva contribuito a smantellare l'alone leggendario e mitico che circondava questo paese visto come una terra esotica ricca di meraviglie e di stranezze. Un tale discorso di orientalismo esotico aveva permesso all'Occidente di creare, attraverso la scrittura

e l'uso diffuso di stereotipi, un luogo immaginario e irrealistico di cui impadronirsi e dominare.

Invece la tradizione cui risale Pasolini, in particolare Eliade, presenta delle rotture con l'orientalismo esotico anche a livello di scrittura. Infatti, nella Prefazione al suo libro: *L'Inde*, Eliade prende le distanze dalla scrittura tradizionale dei racconti di viaggio: “Ce volume n'est ni un récit de voyage, ni un journal d'impressions, ni un livre de souvenirs. Il contient toute une série de notes sur l'Inde.(...) Ce n'est donc pas un livre unitaire sur l'Inde.”²⁵

Ritorna ancora una volta questa necessità di frammentazione imposta dall'India che si presenta come una realtà difficile da maneggiare e ordinare. Ginsberg ne parla attraverso i suoi *Diari* in cui mescola prosa, poesia e scrittura grafica e disegni, Paz chiama il suo libro *Lueurs de l'Inde*, poiché di quel Paese non riesce che a cogliere dei bagliori improvvisi e sfuggenti, epifanie istantanee che non si piegano ad un discorso lineare, che lui cerca di elaborare, ma che anzi ne fanno esplodere le contraddizioni. Duras coglie la frammentazione del discorso sull'India, attraverso la musica di *India song*, attraverso i sensi, e così tutte queste scritture *par bribes* sottolineano che lo sguardo su questa realtà non può essere panottico ma, al contrario, discontinuo e spezzettato, e che l'India stessa partecipa alla creazione di un'idea multiforme e mutevole che può essere percepita attraverso illuminazioni improvvise.

Tutte queste scritture in frammenti recuperano la “materialità e corporeità” del linguaggio radicata nell'esperienza soggettiva. È il soggetto che organizza il

²⁵ Eliade, Mircea, *L'Inde*, Paris : L'Herne, 1988, p. 8.

movimento della parola, cioè il ritmo del discorso²⁶ e, a sua volta, il soggetto viene organizzato dal linguaggio che ne mostra le varie sfaccettature; così attraverso l'invenzione del linguaggio si reinventa anche il soggetto, parte integrante di questo processo continuo.

Le diverse scritture ritmiche mediate dall'India lo dimostrano. Cinema e letteratura non sono più un mezzo per descrivere l'Altro in modo distaccato e distante; non c'è più un soggetto-demiurgo che plasma un oggetto da analizzare ed osservare. Cinema e letteratura in quanto linguaggi diventano, invece, medium, ossia luogo di incontro, di interazione e di trasformazione della realtà grazie alla relazione attiva del soggetto con essa. Con il ritmo sincopato, frammentato, poetico, narrativo-saggistico, gli scrittori organizzano il loro discorso sull'India che è legato a *quel* momento storico e al contatto con l'Altro. Grazie alla mediazione della letteratura e del cinema, si rendono conto che il linguaggio prodotto dall'interazione con l'India non può che essere spezzettato, e che il loro sguardo non può che essere parziale e opaco.

Così il soggetto, a contatto con l'Altro, si scopre anch'esso frammentato, opaco e contraddittorio. E scopre che il suo ruolo politico, di azione sul mondo e sulla storia, si gioca nell'avventura linguistica. Il soggetto, che si inserisce nel discorso attraverso il ritmo, implica il mondo e la storia, ne organizza il senso, per cui il ritmo può essere analizzato ma non è prevedibile in quanto espressione del soggetto. Il ritmo frammentato mostra materialmente come la scrittura dell'esperienza molteplice, problematica e ineffabile “costringa” il soggetto ad un

²⁶ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, 1995, p. 14.

linguaggio in cui il movimento della parola riproduce la non linearità dell'incontro con l'altro. Il dialogo con l'India, inoltre, fa scoprire al soggetto il suo essere diviso, lacerato, imprevedibile come la realtà con cui interagisce. Lo scrittore regala una rupia ad un ragazzo nelle vicinanze del suo albergo: "Io gli do una rupia, e lo lascio: sono intimidito, non capisco nulla di quel personaggio."²⁷ Attraverso lo sgretolamento del discorso che il ritmo evidenzia, cioè il senso di smarrimento, il non capire, si delinea il modo in cui Pasolini e l'India dialogano. L'India, attraverso la discontinuità del ritmo del discorso, mette in mostra come la relazione occidentale/Altro non può che essere nebulosa. Il ritmo discorsivo frammentato, infatti, esprime le contraddizioni soggettive di chi si avvicina all'India e incontra la sua resistenza alla rappresentazione classica.

I ritmi discorsivi dei nostri scrittori sono quelli che l'India ha imposto quando è cominciata la relazione. Grazie alla scrittura, mediata dall'India, gli autori scoprono i limiti del *logos* occidentale e le sue antinomie. "Parce que le rythme est la critique du signe"²⁸ come unico portatore di senso, il ritmo è la sfida al *continuum* del linguaggio, alla relazione binaria significante/significato. Il ritmo fa emergere l'alterità all'interno dell'identità, il molteplice che non può essere ridotto all'unità e sintetizzato. E scrivere l'Altro molteplice costringe l'Io a ripensare la scrittura e a ripensare il proprio posizionamento nei confronti dell'Altro. Pasolini, Duras e Ginsberg con la loro esperienza di vita personale e di ricerca linguistica costituiscono gli esempi emblematici di questo nuovo modo di incontrare l'Altro e

²⁷ Pasolini, Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Parma : Guanda, 1990, p. 16.

²⁸ Meschonnic, H., *Politique du rythme*, cit., p. 17.

di scriverne in maniera non lineare. I loro testi sono pieni di sofferenza e di coinvolgimento rispetto a quelli più compassati di Paz e Moravia.

Già Eliade, cui Pasolini si ispira, si allontana dalla scrittura continua, lineare ed unitaria in favore del frammento e degli appunti che non si lasciano ridurre a narrazione organica. Inoltre, la sua affermazione, nella Prefazione, di evitare l'avventura, contribuisce a situarlo nel solco non orientalista della produzione sull'India. Egli afferma esplicitamente di sostituire l'avventura con il *reportage* e quest'ultimo con il racconto creando così un'opera ibrida in cui descrizioni realistiche si alternano ad impressioni personali, a trasfigurazioni letterarie e in cui all'immaginazione del lettore viene lasciato il compito di riempire gli spazi vuoti. Il lettore è chiamato a mettere ordine nella narrazione poiché le *notes* si abbandonano alla libertà creatrice subissando lo stesso Eliade con la forza del materiale grezzo, informe, che trabocca la sua capacità ricettiva: "L'avalanche de sensations fatigue."²⁹ La sensazione è, spesso, alla base della conoscenza e quindi della relazione che si instaura fra gli autori considerati e l'India. È una relazione prima e prevalentemente fisica, poi intellettuale. La fenomenologia moderna ha rivendicato il carattere rivelatore del sentire per cui la sensazione è manifestazione della cosa stessa

Gli scrittori in India descrivono situazioni umane da cui emerge la problematicità radicale dell'uomo. Tutti raccontano di un io come struttura relazionale aperta al mondo e agli altri, e dell'emotività come una maniera possibile di vivere il rapporto con la realtà e di conoscerla. Le sensazioni rappresentano il contatto più im-mediatto, non corrotto, tra l'io e il mondo. Tutto

²⁹ Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 10.

ciò che è esterno all'io si manifesta nella sua forma più pura. Come insegnava Husserl, per ritrovare un contatto autentico con le cose, è necessario mettere tra parentesi tutte le incrostazioni che secoli di riflessione e concettualizzazione hanno prodotto. Si può trovare un rapporto originario, e quindi più autentico, con il mondo, soltanto abbandonandosi all'emergere magmatico dei fenomeni. Del resto in greco la parola "fenomeno" indica appunto ciò che si manifesta, ciò che appare. Un paese come l'India, in cui la vita nella sua dimensione multiforme, è dilagante, sommerge l'uomo (in particolar modo lo "straniero"); è il luogo ideale, perciò, per esperire i fenomeni nel loro stato naturale, non sopraffatto ancora o del tutto dalla razionalità occidentale. È proprio questo aspetto di vitalità primordiale e quasi animalesca che affascina Pasolini (non a caso attratto dalle medesime caratteristiche del sottoproletariato delle *borgate* romane). Ed è questo stesso aspetto che non trova piena adesione nel "borghese" Moravia, intento in tutta la sua opera a una lucida analisi demistificatoria della realtà circostante. Probabilmente è proprio questa vitalità primigenia e incontrollata ad affascinare anche Ginsberg nella sua ricerca di un nuovo modo di scrivere, libero da schemi e convenzioni, teso alla riproduzione di modalità tipiche dell'oralità, di forte matrice ebraica. L'ebraismo, infatti, è la religione del verbo prima ancora del libro; e il libro è sacro solo in quanto "fotografa" il verbo.

Questo contatto diretto con la realtà può produrre, di contro, un coinvolgimento emotivo, una riflessione spietata del mondo in cui l'io si percepisce come un essere senza significato, gettato in una dimensione spazio-temporale assurda e ostile. In questo caso la realtà, più che coinvolgere il soggetto in una pienezza di vita superiore, lo assale e ne determina la sconfitta. Questo è lo

sviluppo a cui le premesse fenomenologiche giungono in tanta parte dell'esistenzialismo europeo (Sartre, Heidegger). Nel rapporto con la realtà completamente "altra" dell'India, molti intellettuali europei cercavano probabilmente proprio un incontro con la vita che non portasse allo scacco, ma alla pienezza della totalità.

Se, come dice Said in *Orientalism*, l'Occidente, attraverso l'autorità accordata ai testi in cui le parole corrispondevano alle cose, ha inventato un Oriente oggetto di desiderio da possedere più che conoscere, i libri di Eliade e di Pasolini si oppongono, proprio attraverso il linguaggio, alla rappresentazione perfetta delle cose, alla loro conoscenza come "mise à distance" cercando, invece, l'adesione ad esse. In Pasolini il carattere frammentario della narrazione spicca grazie anche alle piccole epigrafi, i cosiddetti cappelli, all'inizio di ogni capitolo che accompagnano il lettore nel labirinto di sensazioni che è l'India. Egli prende per mano il lettore e lo conduce nei meandri di un continente vissuto sin nel profondo. Infatti sia lui che Eliade provano forti emozioni durante il loro soggiorno indiano e fin dall'arrivo sono presi da un'eccitazione inspiegabile. L'incontro con l'Altro è vissuto ad un livello emotivo e sensuale: entrambi si affidano ai sensi. Il titolo di Pasolini è sintomatico di questo atteggiamento.

Eliade, prima di arrivare in India, fa tappa a Ceylan e davanti alla bellezza dell'isola non può che dire entusiasta: "Où courir d'abord? Comment apaiser la soif de ses yeux, de ses narines, de ses bras - une soif de sensations vertigineuses et fortes, une soif de se consumer, une soif de mort?"³⁰ Queste sensazioni forti e viscerali stabiliscono una relazione fisica attiva con l'Altro, un'apertura all'Altro,

³⁰ Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 1.

e accrescono il desiderio di sapere e la curiosità. Tale curiosità viva, a volte esagerata di chi vuole conoscere tutto e subito, invade anche Pasolini.

“Sono le prime ore della mia presenza in India, e io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia.”³¹ Infatti da solo, “sperduto, muto, a piedi” riesce a riconoscere le cose. Subito si delineano gli elementi caratterizzanti l’adesione pasoliniana all’India e il suo modo di avvicinarsi ad essa. “Sperduto”, smarrito di fronte e nella realtà indiana, gettato in essa e privo di punti di riferimento che non siano i sensi, si accinge ad attraversare l’India ma senza un itinerario ed una meta precisi, lasciandosi trasportare di volta in volta dal contingente. Non impone il suo percorso ma lo costruisce continuamente, tracciando di volta in volta delle trame in cui ritrovarsi per poi perdersi nuovamente.

“Muto” nel relazionarsi all’Altro così straniante; è sopraffatto da tanta visione che le parole non riescono ad esprimere in profondità i suoi stati d’animo. Il linguaggio come trascrizione di un pensiero lineare e razionale viene sconfitto dagli odori, dai colori, dalla musica e dai suoni dell’India e il silenzio di Pasolini racchiude il dramma dell’inadeguatezza della parola per raccontare l’Altro. Non rimane che il silenzio, l’ascolto, il non imporre e imporsi alcuna parola che possa ridurre e sintetizzare un mondo complesso, ineffabile. La conoscenza delle cose scaturisce dal silenzio, da una posizione, cioè, non dominante ma di apertura al mondo e di ascolto del mondo. La sua posizione non logocentrica gli permette di vivere i molteplici incontri con l’Altro prima di scriverli.

³¹ Pasolini, P.P., *L’odore dell’India*, cit., p. 9.

“A piedi”, i suoi piedi calpestano il suolo indiano, si impregnano della sua polvere e indicano ancora una volta quel contatto fisico e diretto che lo scrittore cerca con l’India, ma dicono anche del suo “esserci” nella realtà indiana, della significatività delle cose con cui ha a che fare, del suo attraversarle, sfiorarle, “sentirle” immediatamente. Si dà all’Altro vagabondando liberamente.

E soltanto da solo, muto, sperduto e a piedi riesce a riconoscere le cose, riesce a conoscerle di nuovo, cioè a ritrovare nell’assolutamente estraniante una familiarità nota, un’analogia con le *sue* cose lasciate in Italia e a rapportarsi ad esse con una coscienza diversa. Egli arriva in India con il suo vissuto, con il suo sguardo storicamente determinato. E questo suo modo di vedere interagisce con l’Altro e con la scrittura producendo *L’odore dell’India*. E tale scrittura diventa luogo di mediazione tra soggetto e realtà, ci dice come il soggetto entra in relazione col mondo, come cerca di conoscerlo.

Pasolini, arrivato a Bombay a mezzanotte, non rinuncia a passeggiare nei dintorni dell’hotel come faceva nelle *borgate* di Roma. Le sue passeggiate hanno un sapore di conoscenza antropologica dell’Altro, che affascina ed inquieta, attraverso un contatto quasi “epidermico”.

Anche Eliade aveva avuto un approccio fisico con l’India passeggiando di notte per le strade di Madras:

Je l’ai connu lors de mes vagabondages nocturnes dans des ruelles poussiéreuses et enfumées où mendiaient des enfants, où des femmes broyaient du riz. Les échoppes étaient faiblement éclairées par des lampes à acétylène. Les voisins se réunissaient, fumaient des cigarettes indiennes et bavardaient en

bousculant les mots de cet inaccessible tamoul dans lequel tant de merveilleux poèmes ont pourtant été écrits...³²

Percorre delle stradine polverose dove entra in contatto diretto con la gente, ne osserva i gesti, ascolta la loro lingua incomprensibile, si immerge nella descrizione dell'immenso materiale umano dell'India. Pasolini aveva appreso il piacere di conoscere camminando, a Roma, ai margini della società, dove l'Altro era insieme tragico e sublime. In India rinnova questo piacere:

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.³³

Si vede già uno degli elementi importanti del discorso di Pasolini sull'India: la dilatazione di questa realtà in uno spazio indistinto fino a divenire meno chiara e impossibile da afferrare. Le certezze occidentali sfumano fino a far emergere soltanto la realtà incomprensibile, difficile da conoscere a fondo e difficile da scrivere. Camminando gli si svela un'India luogo di miseria spaventosa e senza speranza. Passeggia vicino la Porta dell'India dove masse di giovani mendicanti, "di una sporcizia triste e naturale"³⁴ si radunano vivendo di piccoli espedienti.

L'incontro di Pasolini con gli indiani fa emergere i due aspetti più importanti del suo viaggio: da un lato, l'esperienza di una realtà contraddittoria che riflette le sue stesse contraddizioni, dall'altro, l'impossibilità di comprenderla a fondo. L'uso di un'aggettivazione poetica, evocatrice, impalpabile perché rimanda a sensazioni

³² Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 28.

³³ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., pp. 24-25.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

personali e arcane, rende l'India vicina e lontana allo stesso tempo. La sporcizia "triste e naturale" rimanda ad una sofferenza nota e angosciante ma anche incomprensibile all'occidentale comune che non troverebbe "naturale" l'indigenza. E il suo essere-con l'Altro, così affascinante drammatico comincia a turbare il poeta e la sua scrittura.

Descrive gli Indiani come "esseri favolosi, senza radici, senza senso, colmi di significati dubbi e inquietanti, dotati di un fascino potente (...) di un'esperienza che vuol essere esclusiva come la mia."³⁵ Questo impatto fortemente visivo e, in un certo senso mitico e leggendario, fa già emergere la poetica che Pasolini professerà lungo tutta la sua vita: quella dell'opacità, della non-comprensione, affascinante e inquietante, quella, per usare le parole di Moravia, di "identificarsi senza veramente accettare."³⁶ L'India, infatti, come le *borgate* di Roma, diviene per lui un luogo oscuro e opaco della relazione con l'Altro. Pasolini aveva inconsciamente abbracciato quella che una trentina d'anni dopo, Edouard Glissant chiamerà "droit à l'opacité"³⁷ dell'Altro, al non-riducibile, all'impenetrabile che deve semplicemente essere accettato in quanto tale. Infatti, il "senza senso" di Pasolini allude al fatto che la coscienza occidentale non può interpretare e ricondurre tutto a sé.

L'idea di dare dei significati intelligibili fa parte della logica coloniale di rappresentazione in cui la complessità dell'Altro era ridotta, cioè scomposta, in elementi semplici per essere compresa e gestita. Il discorso coloniale produce

³⁵ Ibid., pp.9-10.

³⁶ Paris, Renzo, *L'esperienza dell'India*, in Moravia, Alberto, *Un'idea dell'India*, Milano: Bompiani, 1994, p. XXXVIII.

³⁷ Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard, 1990, p. 23.

l'Altro come realtà sociale conoscibile e visibile attraverso un sistema di rappresentazioni deformanti e non "naturalisti"³⁸ in cui la presenza di stereotipi immobilizza il "Diverso" in griglie di significati comprensibili all'Occidente. È una sorta di traduzione/tradimento dell'Altro attraverso la semplificazione. Glissant la chiama "réduction au Transparent", ad una limpidezza che permette di "vedere" il senso delle cose ma in modo parziale e soggettivo. Il Trasparente è, infatti, un potente strumento del discorso coloniale di schematizzazione e di alterazione. Fissa l'Altro in categorie precise che diventano stereotipi; nega la relazione in quanto appartiene al potere di dominio. Impone il suo schema concettuale che diventa il paradigma interpretativo di un intero mondo, rappresenta, distanziandosene, il mondo Altro come oggetto statico di conoscenza, passivo. Condivide il binarismo della rappresentazione di un oggetto da parte di un soggetto come "mise à distance" per poter comprendere meglio. Glissant spiega che nel verbo comprendere c'è il gesto delle mani che circondano e portano a sé, un gesto di chiusura, di riduzione al proprio pensiero, cui lui preferisce quello di *donner-avec*, di apertura.³⁹ La relazione, infatti, presuppone un'apertura all'Altro in spazi opachi di incontro, una connessione ed una conoscenza dell'Altro senza gerarchie e modelli da imporre, senza verità assolute. Pasolini ha raccontato questo incontro opaco ne *L'odore dell'India*.

Confessa molte volte di non comprendere la realtà che osserva e di non avere le parole per descriverla. Già all'inizio del libro vedendo i mendicanti che vivono intorno al suo albergo, dice: "Non capisco ancora qual è la loro mansione, la loro

³⁸ Bhabha, Homi, *The location of culture*, New York : Routledge, 1994, 71.

³⁹ Glissant, É., *Poétique de la Relation*, cit., p. 207.

speranza.”⁴⁰ Quel “Non capisco...” esprime l’impossibilità di dare razionalmente un senso chiaro a ciò che vede. Più avanti afferma “Io non so bene cosa sia la religione indiana”⁴¹ sui cui riti non può che limitarsi alla descrizione. L’India quindi limita, innalza delle barriere, può essere descritta in superficie e non in profondità; i palazzi dei maraja, i templi, le catapecchie sono tutti ammassati nei pressi del Gange in un “indescrivibile coacervo”⁴² che viene definito da Pasolini “una specie di città di Dite”⁴³ affinché il lettore occidentale abbia un’idea mutuata dalle proprie conoscenze letterarie. A differenza di Paz, i cui saggi abbondano di riferimenti alla cultura occidentale in un’ottica spesso eurocentrica che lo fa cadere nella trappola orientalista, in Pasolini tali riferimenti sono, invece, più fluidi e limitati, sopraffatti dalle sensazioni personali immediate; hanno un peso minore rispetto allo sguardo mediato dall’Occidente dello scrittore messicano.

In tale città ci si barcamena per raggiungere il fiume “ a tentoni, perdendo l’orientamento, senza capire bene cosa c’è intorno.”⁴⁴ Si perde così il senso dell’orientamento perché vengono minate le certezze, spariscono i punti di riferimento, ci si smarrisce “come in un rebus, di cui, con la pazienza, si può venire a capo”⁴⁵ poiché in India sono difficili “i particolari, non la sostanza.”⁴⁶ I dettagli, difficili da cogliere e perturbanti, si perdono, dunque, nei meandri di questo immenso Paese, facile da generalizzare.

⁴⁰ Pasolini, P.P., *L’odore dell’India*, cit., p. 10.

⁴¹ Ibid., p. 32.

⁴² Ibid., p. 109.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 108.

⁴⁵ Ibid., p. 61.

⁴⁶ Ibid.

Pure Eliade aveva manifestato questa sensazione d'incapacità di "comprensione" dell'Altro che "turba" la coscienza occidentale abituata alla trasparenza, al *logos* e culturalmente determinata per cui il viaggiatore ha già prima di arrivare a destinazione simpatie /antipatie ispirate da libri, manuali di geografia, romanzi. Il "turbamento" invece rappresenta lo spazio opaco che fa scoppiare la scrittura e le griglie concettuali predeterminate, il soggetto sparisce di fronte all'emergere dell'Altro, rinuncia al racconto organico in favore del frammento. In questo spazio l'India si rivela inafferrabile ed affascinante e Pasolini dice di percepirla come "autonoma" rispetto alla vita che conosceva in Occidente. L'aggettivo "autonoma" non vuol dare l'idea di una realtà distante da sé, vuole, invece, porre l'accento sulla diversità di tale realtà rispetto a quella che lui conosce, una realtà "con altre sue leggi interne, vergini."⁴⁷ La differenza diventa luogo di incontro e di produzione di una scrittura che mostra la contraddittorietà della realtà. La nozione di integrità fa parte della sua concezione mitica dell'Altro, del marginale, considerato puro, non contaminato dal progresso, vitale e spontaneo anche se ciò comporta un'abiezione secolare ed una miseria invincibile.

Questa contraddizione, che era già stata messa in crisi nelle opere della "maturità,"⁴⁸ continua a condizionare lo scrittore in maniera inquietante.

Riconosce l'atrocità della vita in India che

...ha i caratteri dell'insopportabilità (...) Ogni risveglio al mattino dev'essere un incubo. Eppure gli indiani si alzano, col sole, rassegnati, e, rassegnati,

⁴⁷ Ibid., p. 12.

⁴⁸ Ferretti, Gian Carlo, *Idea e odore dell'India*, "Il contemporaneo", maggio 1962, p. 75.

cominciano a darsi da fare : è un girare a vuoto per tutto il giorno, un pò come si vede a Napoli, ma, qui, con risultati incomparabilmente più miserandi.⁴⁹

Pasolini paragona l'Altro sconosciuto con quello che aveva imparato ad osservare durante i suoi viaggi nei luoghi più poveri d'Italia. L'India assomiglia quindi a Napoli e al sud d'Italia in generale, ma anche al Friuli con le sue "usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo."⁵⁰ Attribuisce all'India lo stesso senso antropologico e sociologico dell'Italia degli anni cinquanta-sessanta in cui le contraddizioni della povertà erano salite in superficie senza risolversi. Da un lato pensava che questa povertà conservasse ancora tutta l'autenticità che l'industrializzazione stava distruggendo e desse la possibilità di realizzare dei modelli di vita "altri" rispetto all'omologazione della borghesia; dall'altro, era consapevole dell'insopportabilità infernale di una vita senza progresso.

Ma che cos'è il progresso per Pasolini?

Lo spiega nel testo *Sviluppo e progresso*⁵¹ mettendolo in relazione con la parola sviluppo. Entrambe queste parole hanno una rete di riferimenti sociali e politici e sono calate nel contesto storico dell'Italia del boom economico. Pasolini confessa di avere nostalgia della società preindustriale nelle sue caratteristiche fondamentali (cultura popolare, tradizioni, valori semplici e concreti tramandati da generazioni) e afferma che un tale tipo di società non è limitata ad un singolo

⁴⁹ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., pp. 30-31.

⁵⁰ Ibid., p. 28.

⁵¹ Pasolini, Pier Paolo, *Sviluppo e progresso*, in Pasolini, P.P., *Scritti corsari*, Milano : Garzanti, 2000, pp. 175-178. La parola sviluppo riguarda, per lui, un contesto di destra, in cui gli industriali, per mero interesse economico e di lucro immediato, producono beni superflui da consumo di massa. Il progresso riguarda coloro che non hanno interessi immediati da soddisfare come i contadini, gli operai, gli intellettuali di sinistra. L'ideologia borghese pragmatica impone l'idea di sviluppo contro la nozione ideale e politica di progresso per cui il lavoratore è dissociato in quanto vive nella coscienza l'idea di progresso ma nell'esistenza, come consumatore, subisce lo sviluppo.

paese ma ha una dimensione transnazionale. Pertanto l'analisi che svolge sui termini di sviluppo e progresso, considerandoli non sinonimici ma antitetici, è estensibile dalla realtà italiana a quella mondiale e può riguardare, quindi, anche paesi geograficamente e culturalmente lontani, come l'India. Anche il subcontinente indiano, infatti, al pari della provincia italiana contadina, sta subendo un processo di progressivo avanzamento nello sviluppo economico e di contemporanea distruzione dell'antica cultura popolare. Questo testimonia la forza invasiva e inarrestabile del modello capitalistico, che, lungi dal limitarsi a una sola parte del mondo copre ormai l'intero pianeta, producendo una omologazione culturale che cancella ogni precedente differenza.

Qui sembra proprio che Pasolini abbia intravisto, con profetica intuizione, le conseguenze più perverse dell'onnivora globalizzazione attuale. È significativo, inoltre, che la simpatia di Pasolini non vada ai "capelloni" occidentali, che considera come il prodotto di una sottocultura d'opposizione sostanzialmente analoga alla sottocultura al potere, ma ai volti puliti, antichi, autentici dei giovani che incontra nel Terzo Mondo (ad esempio in Persia ma anche in India), dai quali emerge ancora un legame sincero con la storia e con la terra. Questo legame con la terra è ciò di cui Pasolini avverte drammaticamente la perdita anche in Italia. La scomparsa della civiltà contadina e la fine di quella che, con felice espressione, è stata definita l' "età del pane", è la conseguenza più devastante e dirompente dell'inarrestabile diffusione del modello del Centro sulle Periferie. Lo strumento principe di questa diffusione è la televisione, che, per far sì che il suo messaggio di consumismo edonistico raggiunga tutti, deve semplificarlo in modo che tutti possano conformarvisi. Quest'analisi, non dimentichiamolo, risale a trentacinque

anni fa, quando in Italia c'era un solo canale televisivo, ancora in bianco e nero, controllato dal perbenismo democristiano. A distanza di oltre tre decenni l'omologazione e l'edonismo a tutti i costi, promossi dall'avvenuta affermazione della TV commerciale, sono diventati il modello imperante, con una definitività che forse neanche Pasolini avrebbe immaginato.

La narrazione della miseria, dell'indigenza, dell'atrocità di vivere in India, senza concedere nulla alla vena esotico-favolosa, potrebbe far pensare ad una sorta di orientalismo storico: descrivere cioè l'Altro nella sua terrificante povertà stereotipandolo al contrario rispetto all'orientalismo esotico. Pasolini, tuttavia, costruisce un discorso in cui l'India resiste ad ogni stereotipo e l' "obbliga" ad ammettere la difficoltà della conoscenza.

Nell'interno di quella vita, di cui io ho solo nella retina un primo calco della superficie esterna, cantano (gli indiani) una canzone (per loro vecchia e familiare, quanto per me è novità pura) cui io demando l'incarico di esprimere qualcosa di inesprimibile.⁵²

Si vede come l'interazione con l'India si produce, a livello narrativo, attraverso opposizioni: interno/esterno, vecchia e familiare/novità pura, esprimere/inesprimibile. L'India si presenta come una figura retorica utilizzata di frequente da Pasolini che, secondo Fortini, è "quella sottospecie dell'oxymoron, che l'antica retorica chiamava sineciosi, e con la quale si affermano di uno stesso soggetto, due contrari."⁵³ Per esempio, parlando delle strade di Bombay, dice che hanno "qualcosa di grandioso e insieme di miserabile."⁵⁴ Il contrasto si basa su

⁵² Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., p. 15.

⁵³ Fortini, Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino: Einaudi, 1993, p. 22.

⁵⁴ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., p. 18.

delle opposizioni/contraddizioni che coesistono “dans une singularité non réductible”⁵⁵ che è l’India. E tuttavia il suo essere nell’interno di quella vita lo rende consapevole del nuovo modo di relazionarsi all’Altro attraverso i sensi, qui si riferisce alla vista (la retina) e all’udito che coglie una canzone indiana cui affida il compito di esprimere l’inesprimibile. Mediante la voce unica dell’India si instaura una relazione che precede e trascende il *logos* e che dice il modo in cui Pasolini interagisce con l’India. Egli ha, infatti, messo da parte la “vieille hantise de surprendre le fond des natures.”⁵⁶ Ha superato le possibili ricerche in profondità per afferrare questa umanità altrà nei suoi uomini, nei suoi volti, nelle sue sofferenze, nella sua fisicità. Pasolini è colpito dalla presenza sensuale dell’India e dice di accontentarsi di descrivere cose che lo colpiscono con una violenza inaudita, cariche di interrogativi e di potenza espressiva;⁵⁷ la sensualità dell’India si manifesta nei colori vivaci delle sottane e dei pepli delle donne, negli odori potenti, animati, quasi delle entità fisiche⁵⁸ anomale, nei suoni e canti, melodie patetiche, strazianti e dolciastre⁵⁹ a cui il poeta demanda di esprimere ciò che lui stesso non riesce a fare con la scrittura. Il canto, così ineffabile, monotono, elementare, resta, forse proprio per questo, più impresso nella mente aprendo la porta dei ricordi e delle sensazioni. I sensi sono quindi essenziali per esplorare l’India e cercare di restituirla attraverso la scrittura, ma costituiscono anche una barriera con cui l’India stessa si difende dagli sguardi indagatori dell’Occidente mostrando l’inadeguatezza del *logos* a restituire la realtà.

⁵⁵ Glissant, É., *Poétique de la Relation*, cit., p. 204.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Pasolini, P.P., *L’odore dell’India*, cit., p. 81.

⁵⁸ Ibid., p. 59.

⁵⁹ Ibid., p. 51.

Invece, tutto il libro è farcito di opinioni e “giudizi” personali: gli Hindù sono il popolo più dolce che si conosca,⁶⁰ mentre prova per i sick un’antipatia immediata e istintiva soprattutto nei confronti del loro militarismo, del loro lealismo e della loro “fama di buoni servitori.”⁶¹ Lo scrittore vive in modo sincero e passionale il viaggio attraverso il sub-continente indiano e riserva delle parole anche per Gandhi definito “povero, grande, pazzo eroe !”⁶² Pochi aggettivi che, in *sineciosi*, assorbono anche Gandhi nel flusso contraddittorio dell’India. Non è il Gandhi istituzionale di Paz, il politico descritto e inquadrato in una dimensione governativa dallo scrittore-ambasciatore in India, ma un eroe dal progetto folle, scandaloso, grande.

Francesca Sanvitale afferma che Pasolini usa la sincerità dei sentimenti come stile.⁶³ Questa sincerità, infatti, gli permette di essere solidale con l’Altro, di essere-con, di sentire l’India penetrargli l’anima con il suo odore pestilenziale e con la sua melodia. “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.”⁶⁴

Pasolini fa l’esperienza dell’India, come aveva già fatto nelle *borgate* italiane, nella sua concretezza, entrando in empatia con essa. Il suo sentire è una sensazione forte e invasiva, è lo sforzo di percepire l’esperienza vissuta degli altri, di entrare in empatia appunto.

⁶⁰ Ibid., p. 32.

⁶¹ Ibid., p. 96.

⁶² Ibid., p. 137.

⁶³ Sanvitale, Francesca, *Passaggio in India*, “L’Espresso”, 25/2/1990.

⁶⁴ Pasolini, P.P., *L’odore dell’India*, cit., p. 12.

La percezione della “realtà concreta” presuppone un atteggiamento di distacco e al tempo stesso d’intensa partecipazione; per manifestare la propria concretezza la realtà deve essere percepita in modi simili a quelli che assolvono a una funzione nel godimento e nella produzione dell’arte.⁶⁵

L’accesso alla realtà è prima empatico e poi razionale per cui anche al sentire va riconosciuto un valore di conoscenza. Con l’empatia si entra in relazione con l’Altro attraverso la percezione soggettiva dell’altrui esperienza interiore, dei moti dell’animo. È un po’ come vestirsi della pelle dell’Altro. “Mi pare che ascoltare quel canto di ragazzi di Bombay, sotto la Porta dell’India, rivesta un significato ineffabile e complice: una rivelazione, una conversione della vita.”⁶⁶ Attraverso il canto inspiegabile e complice, rivelatore, si realizza la relazione empatica di Pasolini con l’India, una relazione che descrive con parole dal senso vago, attraverso le quali si può solo spiare la realtà. Lo scrittore si sente complice dell’India, si apre all’Altro, al suo mondo storico, culturale, sociale. Attraverso questi atti vissuti empaticamente percepisce l’Altro. Tramite l’empatia l’Altro viene colto nel suo valore peculiare e in relazione al suo mondo di valori. Empatizzando con l’Altro si costituisce nel soggetto empatizzante un nuovo Io.

Conoscendo un oggetto, non soltanto ampliamo la nostra conoscenza delle sue diverse qualità, ma, per così dire, lo incorporiamo in noi in modo da poterne afferrare dall’interno l’essere e la dinamica: una specie di trasfusione del sangue, per così dire. Conoscere le abitudini e le reazioni tipiche d’un popolo straniero e provare realmente quello che lo fa muovere sono due cose diverse.⁶⁷

⁶⁵ Kracauer, Siegfried, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano : Il Saggiatore, 1962, p. 426.

⁶⁶ Pasolini, P.P., *L’odore dell’India*, cit., p. 12.

⁶⁷ Kracauer, S., *Film: ritorno alla realtà fisica*, p. 426.

Sono le parole di Kracauer che parla del cinema ma la scrittura pasoliniana funziona come il cinema poiché evoca, mentre il cinema riproduce, la realtà che è essa stessa una lingua. La scrittura, come il cinema, essendo luogo di mediazione fra il soggetto e la realtà, coglie dall'interno, concretamente, attraverso la lingua, la relazione dinamica fra lo scrittore e l'India. Il canto, i ragazzi di Bombay, la Porta dell'India insieme al ritmo della narrazione giocato su un'aggettivazione poetica che rivela la realtà, che la fa sentire, tutto ciò contribuisce a creare una scrittura cinematografica. La scrittura, con la sua materialità, con l'evocare la realtà attraverso immagini, persone, gesti, oggetti, sensazioni, agisce sul nostro immaginario interiore, sulla nostra storicità, ci fa fare un'esperienza del mondo, non lo reifica distanziandolo, ma ne diventa complice. Pasolini ha vissuto provando le emozioni che fanno muovere l'Altro, la sua vita fino alla morte è stata una continua "trasfusione di sangue" e la scoperta del cinema, contemporanea alla scoperta del Terzo Mondo, gli ha dato la possibilità di entrare in contatto direttamente con le multiformi sfaccettature della realtà.

Nella lettera da Benares del 15 gennaio 1961 pubblicata nella recentissima edizione de *L'odore dell'India* Pasolini scrive:

Di Benares non so altro che il fumo mattutino che si raccoglie tra gli alberi come in conche freschissime di [?], e il grido in bengali di uno che passa per la strada.

Si ripete così la vecchia storia: il mondo stupendo, e orrendo e io che lo contemplo, ricco, fin troppo ricco, degli strumenti necessari a registrarlo.⁶⁸

⁶⁸ Pasolini, Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Milano : Garzanti, 2009, p. 121.

Il sapere, passando attraverso le sensazioni, rivela la realtà altra. E nella passeggiatina ad Ajanta, appunti manoscritti su carta intestata di uno degli alberghi in cui ha soggiornato, in coda alla stessa recente edizione, annota:

Vorrei dire semplicemente come una macchina fotografica quello che ho visto in quei due passi: non che sia stato molto: anzi, non è stato nulla. Non proprio nulla: solo materia visiva e brulicante, quello che si trova in ogni paese del mondo, d'estate, in mezzo alla campagna.⁶⁹

Sono due passaggi significativi della ricerca linguistica, espressiva e antropologica che Pasolini stava compiendo in quegli anni. Gli strumenti necessari a registrare *quel* mondo che è consapevole di avere, alludono alle tecniche audio-visive da lui scoperte insieme al Terzo Mondo; è consapevole che la sola scrittura letteraria non è più sufficiente da sola a raccontare un mondo stupendo e orrendo insieme. Le tecniche visive e audio-visive, qui allude alla fotografia, gli danno l'opportunità di registrare meglio, in presa diretta, una realtà che è materia visiva e brulicante. Questa realtà si imprime indelebilmente nella retina e richiama alla mente luoghi conosciuti dallo scrittore rendendolo consapevole della familiarità che certi paesaggi esotici hanno con quelli lasciati in Italia.

Scrittura, fotografia, strumenti, realtà sono i termini intorno ai quali ruota questa riflessione pasoliniana. La scoperta dell'India e delle tecniche audio-visive, lo sollecita, già dal primo viaggio, ad andare oltre la parola scritta per raccontare l'India. Emerge già l'esigenza di un racconto visivo, fotografico che riproduca nella sua bruta materialità ciò che l'occhio vede, una scrittura che aderisca il più possibile alla realtà im-mediatamente.

⁶⁹ Ibid., p. 114.

L'India richiede una narrazione più complessa e articolata. La macchina fotografica registra la materia visiva e brulicante così com'è, la scrittura dà alla stessa materia visiva una forma stilistica e poetica che travalica la sua naturale "grossolanità".

Nella lettera da Benares Pasolini parla di strumenti ma in che senso?

Silvestra Mariniello sostiene che non vi è uno spartiacque cronologico al problema del rapporto linguaggio – ideologia negli scritti pasoliniani.

In un primo momento si stabilisce una dipendenza tra ideologia e mezzo espressivo (e di comunicazione) mantenendo il carattere strumentale del mezzo e, si dovrebbe aggiungere, il carattere referenziale della realtà (espressa). Di fatto la lingua non è ancora quella mediazione attiva tra la "realtà" e la visione della realtà, cioè l'ideologia: è uno strumento della seconda per ordinare la prima. In un secondo momento [...], il rapporto lingua – ideologia – realtà si capisce in termini di scambio e interazione.⁷⁰

Lo scrittore si dice ricco, fin troppo, degli strumenti necessari a *registrare* il mondo che gli si presenta innanzi. Se ci appelliamo al verbo registrare, potremmo dire che Pasolini già pensava ad una lingua come mediazione attiva e non come strumento distante e ordinatore, una lingua non separata dalla realtà; infatti, nella registrazione cioè nella presentazione della realtà attraverso il materiale che essa stessa offre, tale realtà permane nel segno in modo scandaloso e il soggetto non può far altro che registrarla. La registrazione fa prendere coscienza al soggetto del suo rapporto dinamico col mondo. La realtà non viene da lui soltanto registrata ma essa stessa propone con forza e dinamicità il materiale da ri-produrre. Chiama

⁷⁰ Mariniello, Silvestra, *Oralità e scrittura nella linguistica pasoliniana*, Universitat de València, vol. 15, 1993, p. 2.

l'autore ad una nuova assunzione di responsabilità, a mettere in gioco i suoi “strumenti” linguistici tradizionali, a inventare una nuova lingua. Pasolini gira da solo, vuole contemplare la realtà indiana in solitudine, camminando, anzi perdendosi in essa e già nella scrittura ci sono segni del bisogno di andare oltre la lingua scritta. “Mi è capitato spesso di cogliere qualcuno cogli occhi fissi nel vuoto, immobile: i sintomi chiari di una nevrosi nel volto,”⁷¹ e quel cogliere le espressioni dei volti diventa fondamentale negli *Appunti* cinematografici.

Le espressioni, i gesti, i sorrisi, i mendicanti vengono descritti nella loro bruta materialità resa poetica dalla lingua che cerca di esprimere il movimento della realtà insieme a quello dell'animo di Pasolini. E la scrittura diventa “cinematografica”:

Saltato fuori da chissà dove, ecco che uno strano essere comincia a ballare davanti al recinto del piccolo altare, sul tappetino stinto e strappato. È un nano, maschio, ben adulto e peloso, ma vestito da nana: una grande sottana gialla e un corpetto verde; braccialetti ai polsi e alle caviglie: collane e orecchini luccicanti. Tra le dita agita dei sistri, che si uniscono al suono degli altri strumenti, ossessivi. All'assordante ritmo dei suoi sistri, il nano balla vorticosamente, ripetendo sempre gli stessi gesti: rotea su se stesso, facendo fare alla gonna una specie di ruota, si ferma, si rigira, va verso la folla, fa l'atto di prendere qualcosa sul palmo della mano aperto e teso, e va a gettare questo qualcosa verso l'altare. Ripete questi gesti senza posa, coi sistri che ronzano e ringhiano come un alveare di api furenti. L'espressione del nano ha qualcosa di osceno, di maligno. Tra tutte quelle facce dolci di indiani, è l'unico a sapere cos'è la bruttezza. Lo sa in modo infantile e bestiale, chissà per quale ragione: e compie la sua danza sacra e antica, come facendone la caricatura, deturpandola con la sua inspiegabile perfida volgarità.⁷²

La fisionomia, il modo di vestire e di agghindarsi, la danza vorticoso con i sistri che “ronzano e ringhiano come un alveare di api furenti”, e la sua bruttezza,

⁷¹ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, p. 31.

⁷² Ibid., p.38.

tutto questo fa parte di quella realtà brutta che ci parla e che costituisce il linguaggio della realtà. Per Pasolini la realtà non è il referente che preesiste il pensiero e il linguaggio, ma esiste insieme e nel linguaggio. Il linguaggio dice che la realtà è materia, è fisicità e, attraverso la lingua, emerge la concretezza della realtà ed il suo rapporto col soggetto che la osserva. La lingua è il luogo in cui si concretizza la relazione soggetto/oggetto, scrittore/India, e attraverso di essa Pasolini si rende conto che l'India che ha di fronte è parte attiva della scrittura, agisce sulla scrittura facendone esplodere la sua pretesa linearità: il nano è maschio, adulto, peloso ma vestito da nana, è l'unico a sapere cos'è la bruttezza in mezzo alle facce dolci degli indiani, lo sa in modo infantile e bestiale "chissà per quale ragione", in queste poche parole confluisce tutta la pretesa del linguaggio occidentale di spiegare e capire, qui l'India squarcia la razionalità occidentale e impone il suo modo di essere, incomprensibile. Pasolini, attraverso la scrittura, capisce che la sua relazione con l'Altro sarà improntata sull'empatia, sull'impossibilità della comprensione.

"[...], vado in giro, perdutamente solo, come un segugio dietro la peste dell'odore dell'India."⁷³ Il terribile odore dell'India, che avvolge lo scrittore, si mescola alla visione dolce e sublime dei volti indiani, dei loro sorrisi, dei loro occhi.

E il *mélange* di atroce e sublime è la ragione per cui l'India, affascina ma "ne pardonne jamais."⁷⁴ L'India, infatti, non perdona il tentativo di "transmutation"⁷⁵ occidentale di diventare l'Altro o di crearlo a propria immagine. Eliade e Pasolini

⁷³ Ibid., p. 104.

⁷⁴ Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 235.

⁷⁵ Glissant, É., *Poétique de la Relation*, cit., p. 207.

non hanno intrapreso né l'una né l'altra strada; hanno, invece, partecipato ad una relazione connettiva di em-patia con l'Altro nel luogo opaco della sua incertezza. Qui gli strumenti voraci dell'intelligenza subiscono una cocente sconfitta poiché l'India resiste ad ogni lettura. E così alla coscienza che cerca di leggerla non resta nient'altro da fare che constatare l'impossibilità della lettura stessa. Il soggetto scompare di fronte al prevalere del materiale reale e, attraverso la scrittura, diventa consapevole di non riuscire a parlare dell'India in maniera organica.

Tale realtà è, infatti, talmente perturbante che Eliade fugge alla vista del "troupeau de spectres"⁷⁶ costituito da storpi, mendicanti, da voci imploranti chissà cosa in bengali. Una fuga simbolica poiché era la fuga del bianco venuto a civilizzare l'India, la Madre India;⁷⁷ lo scrittore aveva capito quali rapporti di potere si celavano dietro la coscienza occidentale dominante, soprattutto all'epoca del suo viaggio quando l'India era ancora colonia inglese. Egli fugge simbolicamente in quello spazio opaco degli appunti che permette di raccontare la relazione con l'Altro e allo stesso tempo rende consapevoli della difficoltà di raccontare tale relazione: "Puis-je encore écrire ce que j'ai vu?"⁷⁸ "Ah! Si je pouvais l'écrire! Si je n'avais pas écrit tellement de choses faciles et imaginaires dans ma vie!"⁷⁹ L'India dunque non è facile da scrivere anzi mette in crisi la scrittura poiché si sottrae ad ogni narrazione lineare.

Il linguaggio non ha più valore mimetico, le parole causano delle fratture all'interno del discorso corrente che perde così il suo ordine e non riesce più a

⁷⁶ Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 34.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid., p. 140.

⁷⁹ Ibid., p. 142.

rappresentare la realtà e ne rende difficile la sua lettura. Emblematici sono i *Diari* di Ginsberg, appunti, poesie, disegni in cui il vissuto occidentale dello scrittore si mescola all'esperienza indiana producendo scritture molteplici, giustapposte e sincopate in cui confluiscono e coesistono temporalità diverse, luoghi diversi, vissuti complessi in un unico illimitato fantasmagorico presente.

Il libro di Pasolini si inserisce in questa istanza di resistenza alla linearità.

Si introduce nelle fessure discorsive attraverso la retorica nel senso inteso da De Man, cioè il luogo dell'indeterminatezza che "disturba" il significato contribuendo a rendere impossibile o poco agevole la lettura. Questo luogo discorsivo dell'indefinito, ridondante di aggettivi che ne accentuano la sua inafferrabilità e in cui le contraddizioni coesistono grazie alla sinecisi, è l'India pasoliniana. Se Pasolini ha inventato un'India fuorviante, sublime e inquietante, è proprio perché quest'ultima ha contribuito attivamente alla sua creazione resistendo a qualsiasi altro e diverso tipo di rappresentazione. L'India ha interagito nella scrittura del suo racconto riducendolo a "brandelli", ha influenzato la propria invenzione, presentandosi allo scrittore nella sua incessante novità.

"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."⁸⁰ L'India è dunque un senso nelle sue varie accezioni, non soltanto nel suo significato fisico, ma anche come concetto evocato da una parola o ancora come direzione. E' appunto *un* senso e non *il* senso; è una rappresentazione indeterminata o un'altra via, diversa dall'Occidente anzi alternativa all'attitudine definitiva dell'occidentale.⁸¹

⁸⁰ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., p. 100.

⁸¹ Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 173.

In occasione dell'incontro fra Eliade e Tagore, quest'ultimo afferma che l'India può rivelare all'Europa non una verità bensì una via, un cammino⁸² perché si oppone ad ogni verità, cioè ad ogni rigidità di pensiero, ad ogni riduzione, ad ogni trasparenza, ad ogni essere. Pasolini, infatti, usa spesso il verbo “sentire” come modo di entrare in contatto con una vita che lui pensava diversa, indipendente, autonoma e incontaminata rispetto all'Occidente.⁸³ Via d'accesso a questa relazione è il sentire, avvertire e provare sensazioni forti, partecipi, disorganizzate ed anche indeterminate, percepire l'India in modo intuitivo e vago perché l'India rappresenta ciò che non è fisso né determinato. Pasolini ha mostrato come sia possibile un incontro intuitivo e non esplicativo, fra Oriente e Occidente ; l'India diventa così lo spazio di contaminazione e di *hybridation* fra due culture, quello che Mariella Pandolfi chiama “angolo della sovversione.”⁸⁴ E' un luogo sovversivo perché l'Altro non è ridotto al silenzio come accadeva per il discorso coloniale in cui l'Occidente affermava il suo potere autoritario scrivendo l'Oriente. Lo spazio ibrido, infatti, corrode il linguaggio dominante grazie alla continua penetrazione di elementi del linguaggio “altro.”

È una situazione dialogica che non può essere superata; infatti nel momento in cui il discorso coloniale si pone come discorso di autorità si rivolge a qualcuno o a qualcosa che a sua volta lo penetra, lo permea fino a corroderne le basi.⁸⁵

Il discorso coloniale è dunque preso in trappola ed eroso proprio nel momento in cui viene in contatto con l'Altro poiché non prevede elementi di contaminazione

⁸² Ibid., p. 217.

⁸³ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., p. 12.

⁸⁴ Pandolfi, Mariella, *L'altro sguardo e il paradosso antropologico*, prefazione all'edizione italiana di *Nazione e Narrazione* di Bhabha., Homi K., Roma : Meltemi, 1997, p. 13.

⁸⁵ Ibid., p. 12.

così potenti e sovversivi. La sovversione diventa così un atto produttivo che genera nuovi discorsi. In Pasolini l'ibrido sovversivo si realizza nella scrittura stravolta e frammentaria; ciò gli permette di aprire il suo spazio discorsivo al "dominio" della figura dell'India.

Tale figura, che si inserisce nel quadro retorico del racconto sull'Altro, ha la funzione di spostare/spiazzare il luogo del significato in uno spazio *in-between* che "fa scoppiare" la scrittura. Incorporare, infatti, la figura nella narrazione slabbra lo spazio linguistico, proprio perché la figura è "une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en signification"⁸⁶ e perché svia la pretesa mimetica del linguaggio trasparente. La figura è, però, anche all'interno del linguaggio, un prodotto del linguaggio, la sua interiorizzazione nell'articolato.⁸⁷ Il fatto di essere fuori e dentro il linguaggio permette alla figura, da una parte, la globalizzazione in concetti generali della rappresentazione e, dall'altra, il "dérangement" della rappresentazione stessa.

Vista dall'esterno, la figura dell'India in Pasolini rende "uniformi" e "visibili" le idee astratte di spiritualità, religiosità e povertà; vista dall'interno, la priorità di non farsi comprendere, di resistere ad ogni interpretazione, di non riuscire ad organizzarsi in narrazione lineare, prevale grandemente.

Nous ne touchons jamais la chose même que métaphoriquement, mais cette latéralité n'est pas, comme le croyait Merleau-Ponty, celle de l'existence, bien trop proche de l'unité du sujet, comme lui-même le reconnaissait à la fin, elle est celle de l'inconscient ou de l'expression, qui d'un même mouvement offre et réserve tout contenu. Cette latéralité est la différence ou la profondeur.⁸⁸

⁸⁶ Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Éd. Klincksieck, 1971, p. 13.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., p. 19.

Nelle scritture di Pasolini e Duras emerge in modo particolare l'approccio metaforico all'India, il loro "toccarla" lateralmente e parzialmente perché entrambi soggetti laterali nelle loro appartenenze a mondi affettivi e sociali ai margini e in sfida continua all'istituzionalità politica, sociale, intellettuale. La lateralità diventa luogo di una relazione di apertura e di chiusura, di bagliori fugaci e di bui improvvisi. Attraverso la mediazione della scrittura l'India si mostra radicalmente differente e difficilmente conoscibile a fondo, il discorso non può far altro che suggellarne la sua ineffabilità attraverso la metafora. Lyotard dice che la metafora è "l'accomplissement du désir"⁸⁹ per cui l'esteriorità, lo spazio, la forma e la forza vengono interiorizzate nella "signification fermée."⁹⁰

Così l'India, interiorizzata nel linguaggio, diventa metafora delle pulsioni e delle passioni dei due scrittori. In Pasolini è metafora della tolleranza, della dolcezza, della spiritualità naturale ma anche della perdita dell'innocenza, del progresso fagocitante nel momento in cui sia apre al mondo occidentale. In Duras ha caratteri più fortemente esistenziali come metafora della noia, del mal di vivere, dell'incomunicabilità, di relazioni tragicamente fallimentari, di chiusura al mondo. In Pasolini si vede, si sente, emerge in tutta la sua violenta materialità, in Duras se ne percepisce la presenza nella sua totale assenza visiva, è metafora dell'assenza, della mancanza.

⁸⁹ Ibid., p. 15.

⁹⁰ Ibid.

Lyotard sostiene che “La vraie métaphore, le trope, commence avec l’excès dans l’écart, avec la transgression du champ des substituables reçus par l’usage,”⁹¹ non è la sostituzione di una parola con un’altra ma l’andare oltre, trasgredire l’uso. “La substitution est fondée sur l’usage, mais la vraie métaphore le défie,”⁹² la metafora sfida la linearità del linguaggio comune sovraccaricandolo di significati e di rimandi così da farlo esplodere. Il rapporto Io/Altro mediato da scritture necessariamente metaforiche, allusive, si delinea così in tutta la sua complessità e problematicità. Lyotard afferma che la scintilla creatrice della metafora non nasce dalla presenza insieme di due immagini, ma dall’occultare un termine rimpiazzandolo con un altro.⁹³ E così i nostri autori organizzano il loro discorso caricando l’India di significati non completamente evidenti. Soprattutto in Duras, l’India è costruita attraverso la sua mancanza, il suo essere invisibile. Così il discorso si opacizza perché sfida le normali regole comunicative e di senso in favore dell’arbitrario; il discorso diventa enigmatico, sconcertante, non c’è più relazione fra parole e cose ma smacco. E qui si inserisce il ritmo, cioè la costruzione del movimento della parola da parte del soggetto.⁹⁴ La metafora, nel ritmo del discorso, sfida il segno come portatore di *un* senso, sfida il *continuum* del linguaggio, poiché il molteplice non può essere ridotto al segno.

Meschonnic, è andato oltre il segno e il suo dualismo fonema/parola, facendo confluire significante, significato, ritmo, prosodia nella significanza: “elle est ce

⁹¹ Ibid., p. 255.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Meschonnic, H., *Politique du rythme*, cit., p. 14.

que le langage fait, et vous fait.”⁹⁵ Mediato dal linguaggio letterario, il ritmo si rivela elemento foriero di pluralità, di cambiamento, elemento di apertura all’alterità, di relazione attiva fra elementi del discorso coesistenti nella significanza come espressione della soggettività. Cambia il rapporto soggetto-scrittura-oralità; la letteratura è “La réalisation maximale de l’oralité”⁹⁶ poiché è un’attività intesa come *continuum* in cui la lettura è inclusa nella scrittura e l’etica nella poetica che implica anche la politica. Il rapporto con la scrittura, quello della scrittura con la realtà diventa quindi organico, di apertura e di partecipazione del soggetto nella “scrittura/lettura della realtà” e di quest’ultima nella trasformazione del soggetto stesso attraverso l’incontro nel ritmo. La molteplicità del ritmo implica una molteplicità della funzione del soggetto che organizza il discorso e che, a sua volta, viene organizzato nel e attraverso il discorso stesso. Il soggetto, che si iscrive nel discorso attraverso il ritmo, implica il tempo e la storia, non organizza il mondo dall’esterno anzi ne è inglobato e trasportato nel suo fluire.

Ecco perché il ritmo è politico, cioè connesso all’azione, alla lotta affinché ciascuno sia un soggetto;⁹⁷ la parola ha un ruolo fondamentale poiché agisce sulla sensibilità e sul pensiero trasformando i rapporti di tutti con il linguaggio, quindi con se stessi e con gli altri. ⁹⁸ Tutto si gioca nel linguaggio attraverso il ritmo; attraverso il ritmo delle scritture si ascolta il soggetto con la sua storicità, la sua significanza e tale soggetto si inserisce nel discorso come luogo di mediazione, di

⁹⁵ Ibid., p. 128.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., p. 163.

⁹⁸ Ibid., p. 164.

incontro fra l'Io e l'Altro, e di trasformazione dei rapporti dell'Io con l'Altro tramite il linguaggio.

Ma quale linguaggio racconta il radicalmente Altro? E come quest'ultimo si inserisce e agisce nel discorso trasformandolo? Il linguaggio letterario, ma non solo, è pieno di *tropi* che costituiscono delle violazioni dell'ordine del sistema,⁹⁹ dell'ordine del discorso e della sua linearità.

Que signifient de telles violations? Qu'un autre espace que l'espace linguistique s'insinue dans le discours, qu'il y produit des effets de sens, qui ne peuvent résulter du jeu normal des données sémantiques et/ou syntaxiques, mais procèdent de leur transgression. Cette transgression suppose qu'une force agit dans l'espace linguistique et met en relation des pôles qui y étaient isolés.¹⁰⁰

E un'azione, dice Lyotard, che piazza gli elementi del discorso in prospettiva, come

des choses-signes qui nous offrent une face, nous dérobent les autres, et qu'il va falloir contourner pour le comprendre. Indice que le poète (le locuteur de tous les jours quand il invente des expressions, des tournures, des métaphores) introduit dans le discours des propriétés venues du sensible. S'y ajoute ce nouvel indice : non seulement ce discours devient opaque, difficile à pénétrer, périlleux comme un monde ; il agit sur notre corps! La grande propriété de l'arbitraire qui distingue radicalement le langage de tous les systèmes de signes est précisément ce à quoi s'en prend la figure dans le discours. Par elle, les mots se mettent à induire en notre corps, comme feraient des couleurs, telle ébauche d'attitude, de posture, de rythme. Nouvelle attestation que l'espace discursif est traité comme un espace plastique, et les mots comme des choses sensibles.¹⁰¹

⁹⁹ Lyotard, J. F., *Discours, figure*, cit., p. 286.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., p. 287.

Nello spazio linguistico si insinua un altro spazio di trasgressione che mette in relazione elementi isolati offrendo una prospettiva più ampia anche se limitata di senso; se ne coglie un solo aspetto e neanche direttamente, bisogna aggirarlo e nonostante tutto rimane opaco e pericoloso. Le “cose-segni” portano in sé gli elementi della loro poliedricità e quindi della loro non riduzione ad un solo significato. Abitano lo spazio metaforico che agisce sul nostro corpo come se le parole fossero delle cose sensibili, come se nel segno ci fosse la realtà.

Ed è questa l’idea che Pasolini ha sviluppato nella scrittura letteraria e cinematografica: attraverso la mediazione della letteratura e ancor più del cinema, si scopre che la realtà è linguaggio, la realtà è inclusa nel segno. In questo linguaggio si inserisce il soggetto che organizza il discorso e ne viene, a sua volta trasformato dalla sua relazione con la realtà. Ecco perché il discorso di Pasolini e, soprattutto quello della Duras, è altamente metaforico; attraverso la metafora l’India si offre e si nasconde all’occhio occidentale, si fa cogliere attraverso l’imprevedibilità, il suo essere molteplice e opaca. Lo scrittore si inserisce con il *suo* ritmo nella narrazione dell’India, e non può far altro che giustapporre affermazioni rassicuranti a aspetti inusuali.

Pasolini, infatti, afferma che vista nel suo insieme, l’India “non ha nulla di misterioso come dicono le leggende. In fondo si tratta di un piccolo paese, [...]; molto uniforme e con semplici stratificazioni e cristallizzazioni storiche,”¹⁰² è un paese “estremamente semplice e paesano,”¹⁰³ ma la diversità sconvolgente è

¹⁰² Pasolini, P.P., *L’odore dell’India*, cit., p. 61.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 70.

“segreta e interiore”¹⁰⁴ dovuta a tradizioni degeneranti come le caste che, sebbene abolite, in realtà esistono ancora e fissano l’individuo in mansioni meccaniche e ripetitive.¹⁰⁵ Osserva come tutto in India sia codificato, classificato, scandito da “specializzazioni folli”¹⁰⁶ e sublimi allo stesso tempo. Egli nota, inoltre, la differenza fra la grammatica parlamentare britannica assimilata dal leader Nehru e quella dell’India tradizionale, castale. Lo scrittore sostiene che chi come Nehru è “alloglotta, non oserà mai affrontare trasgressioni, né tentare innovazioni,”¹⁰⁷ gli stessi giornali, attraverso l’uso della litote, trasformano due inferni come Bombay e Calcutta in ridenti cittadine europee.

Questa inerzia deve essere combattuta, secondo lo scrittore con trasgressioni “necessarie,”¹⁰⁸ una *mimicry* sovversiva capace di scardinare l’immobilismo “che informa di sé ogni atto del pensare e dell’agire indiano”¹⁰⁹ e che è dovuta, afferma, al principio di casta. Pasolini è dunque cosciente dell’importanza e della potenza del linguaggio sovversivo capace di minare la realtà, la parola quindi agisce come dice Meschonnic sui modi di sentire e di pensare.

L’India diventa così simbolo della necessità di trasgredire e oltrepassare conformismo e immobilità, retaggio borghese e coloniale; trasgressione sempre professata dallo scrittore e alla base della sua esistenza fino al tragico epilogo. L’India spinge anche alla ricerca di un linguaggio diverso, un ritmo nuovo nel quale esprimere l’alternativa all’Occidente, ed è anche nella sineciosi, misto di sublime e tragico, che tale alternativa si rende possibile. Sia che la si guardi da un

¹⁰⁴ Ibid., p. 78.

¹⁰⁵ Ibid., p. 79.

¹⁰⁶ Ibid., p. 80.

¹⁰⁷ Ibid., p. 85.

¹⁰⁸ Ibid., p. 89.

¹⁰⁹ Ibid.

punto di vista spirituale come fa Eliade, o da un punto di vista sociologico e religioso come fa Pasolini, l'India si impone grazie alla sua complessità, alle sue contraddizioni, alla sua opacità ed alla sua mancanza di certezze. Pasolini confessa di avversare le certezze e di sentirsi, proprio per questo, più vicino alla religione indù che a quella mussulmana: "Il Corano indurisce, dà delle certezze, coltiva l'identità. (...) la mia simpatia ha un decorso fatto di pungenti, impalpabili delusioni."¹¹⁰ Questa frase riassume icasticamente il modo in cui Pasolini costruisce la sua relazione con l'Altro basata sull'appartenenza più che sull'identità. Un'appartenenza simpatetica che si rafforza ancor più dopo la delusione ideologica e politica culminata con l'espulsione dal PCI nell'ottobre del 1949. Alla certezza e sicurezza del libro sacro dell'Islam, faro per gli appartenenti a quella religione, lo scrittore oppone anche in India, così come aveva già fatto in Italia, il suo modo di vivere ai confini della società, dell'ortodossia, dell'ideologia, della letteratura, del linguaggio. Spina nel fianco della società borghese e perbenista dell'epoca, Pasolini si ritaglia un suo spazio "eretico" di azione e di narrazione sconvolgendo e animando il dibattito culturale fuori dall'accademia e dalle stanze ovattate dell'ortodossia di palazzo. A differenza di Moravia, che ha messo a nudo le ipocrisie del mondo borghese pur restando fedelmente legato ad esso, con il suo "meraviglioso igienismo"¹¹¹ razionale e distaccato, una sorta di corazza difensiva nei confronti del quel mondo Altro ancor più sconvolgente e perturbante, Pasolini vive esistenzialmente e culturalmente il passaggio

¹¹⁰ Ibid., p. 99.

¹¹¹ Ibid., p. 15.

dall'universo borghese a quello delle borgate e del Terzo Mondo in cui trova un patrimonio genuino e drammatico di semplicità non corrotta.

Le sue delusioni sono insieme pungenti e impalpabili. Sono penetranti e aguzze, cioè lo colpiscono con forza e in profondità ma nello stesso tempo hanno una vaghezza appena percettibile; questi opposti caratterizzano aspettative e speranze che non hanno riscontro nella realtà, che non possono incanalarsi in un discorso logico su di essa, egli ne è consapevole. Così nei suoi scritti e nei suoi film raccoglie frammenti di realtà e li dà in pasto al lettore/spettatore che deve organizzare il discorso. *Le borgate* prima, l'India poi, gli mostrano in tutta la loro drammatica evidenza una materia brutta che lui abbraccia emotivamente e visceralmente, accogliendola pur nella sua contraddittorietà. Le “impalpabili delusioni” sono il prezzo che ha pagato per la sua vita vissuta nel regno dell'opacità, nell'essere-con, nella relazione con l'Altro. In India, questa relazione culmina con la visita ai roghi dei morti a Bemares con cui si chiude il libro. “L'unica cosa consolante e rassicurante nell'atroce vita indiana sono i roghi dei morti.”¹¹² Pasolini scrive:

Intorno ai roghi vediamo accucciati molti indiani, coi loro soliti stracci. Nessuno piange, nessuno è triste, nessuno si dà da fare per attizzare il fuoco: tutti pare aspettino soltanto che il rogo finisca, senza impazienza, senza il minimo sentimento di dolore, o pena, o curiosità. Camminiamo tra loro, che, sempre così tranquilli, gentili e indifferenti, ci lasciano passare, fino accanto al rogo. Non si distingue nulla, solo del legname ben ordinato e legato, in mezzo a cui è stretto il morto: ma tutto è ardente, e le membra non si distinguono dai piccoli tronchi. Non c'è nessun odore, se non quello, delicato, del fuoco.¹¹³

¹¹² Pasolini, Pier Paolo, *Interviste Corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di Michele Gulinucci, Roma : Liberal Atlantide Editoriale, 1995, p. 41.

¹¹³ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., p. 110.

L'anafora "nessuno" sottolinea il senso di serenità e naturalezza dato dalla morte, è come se si fosse tutti riuniti intorno al fuoco nelle sere invernali poiché il momento della morte non ha nulla di malinconico per Pasolini, anzi è l'istante in cui il sentimento di "comunione" con l'Altro si compie completamente.

Eliade aveva parlato della cremazione più o meno allo stesso modo:

Le défunt, enveloppé dans des linges blancs, est posé sur une planche, et tout autour se sont rassemblés ses enfants, sa famille, les prêtres. Nul n'est triste. Sur un signe du photographe, ils font groupe devant le mort, fixent l'objectif d'un œil résigné et attendent. Dès que les clichés sont pris, les croque-morts de Bénarès enlèvent le corps à sa famille et le couchent sur un bûcher. Puis ils le recouvrent de fagots qu'ils aplatissent sous de longs bouts de bois, ils lui mettent une bûche sur les chevilles et une racine desséchée sous la tête et, partout, ils placent des rafles, des tisons, des brindilles.

Lorsque le mort commence à brûler, on dirait qu'il essaie de se lever de son échafaudage en flammes. Il craque, il remue et enfin il est lentement consumé sous les regards sereins de ceux à qui il était cher.¹¹⁴

Anche qui nessuno è triste, il cadavere viene cremato sotto lo sguardo sereno degli astanti, le azioni si susseguono con naturalezza, "vediamo" il defunto avvolto nel suo lenzuolo bianco coricato su una pira mentre dappertutto legna, tizzoni, fascine vengono sistemate per la cremazione e quando comincia a bruciare sembra quasi che il corpo si alzi da quella impalcatura in fiamme; questa scrittura così cinematografica rispetto alla descrizione pasoliniana richiama gli *Appunti per un film sull'India* che si chiudono anch'essi col rito della cremazione, momento forse più alto della spiritualità indiana. La morte non è la fine ineluttabile, come per la

¹¹⁴ Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 46.

civiltà occidentale, ma rientra in un processo di armonia del tutto, ed è in quest'armonia e con quest'armonia che Pasolini si accomiata dall'Altro.

Negli *Appunti* il corteo funebre, ripreso di spalle, avanza accompagnato da un canto, da una nenia incomprensibile, il corpo è posto su una barella, avvolto in un telo, le immagini si attardano sulla preparazione del rogo mentre la gente si pone in cerchio intorno al corpo, velocemente viene inquadrato un camion con il simbolo della coca-cola. La morte così ritualmente unificante, materialmente presente nella sua brutale semplicità con un corpo irrigidito che è naturalmente parte della legna da ardere, viene giustapposta rapidamente alla coca-cola simbolo globale imperante del consumismo, letale per la perdita dell'innocenza anche dell'Altro. Il cinema mostra in modo ancora più crudo la realtà drammatica che riflette il dramma interiore di Pasolini.

La sua riflessione, alla fine degli *Appunti*, è emblematica: “Un occidentale che va in India ha tutto ma in realtà non dà niente. L'India, invece, che non ha nulla, in realtà dà tutto. Ma che cosa?” Questo interrogativo aperto racchiude il modo in cui si entra in contatto con l'Altro, una relazione che è un processo di conoscenza infinito, che suscita interrogativi senza necessariamente presupporre delle risposte che ridurrebbero l'Altro in spiegazioni occidentalistiche.

Il rito di preparazione della cremazione va avanti, continuano le immagini di volti, di mani che scoprono il cadavere, che lo spalmano di una sostanza schiumosa e lo massaggiano velocemente mentre si vedono le gambe scheletriche del corpo unto e la testa che ondeggia sfiorata dalle stesse mani laboriose. La morte si iscrive profondamente e naturalmente nella vita, i roghi sembrano dei falò accesi per riscaldarsi mentre si consuma un rituale di profonda condivisione.

Il corpo inerte è il perno dell'azione, tutto ruota e si muove intorno a lui, la vita brulica intorno alla morte senza lacrime, senza apparente tristezza, un dolore composto ed inesorabile nella ritualità dei gesti e nella icasticità dei volti. La realtà della morte mediata dal cinema, ci appare nella sua naturale brutalità e nella sua sostanziale differenza con i riti occidentali. In sottofondo una musica indiana. Si dà fuoco alla pira e il fumo si propaga fra i presenti. La morte, così diversa in Oriente, così visiva, fisica, così tragica eppure così serena è, forse, il momento in cui il regista realizza appieno il suo contatto con l'Altro, in cui l'Altro gli si mostra in tutta la sua opacità e la tecnica audiovisiva non può che accentuare il senso di destabilizzazione, di turbamento di fronte a tale realtà.

Anche Ginsberg racconta le sue visite ai ghat crematori: “One burning pile, two feet were turned over by bamboo poles – feet detached from a body around the thighs –blackened, & the red fire burning around them.”¹¹⁵ È una delle descrizioni dei roghi in cui il corpo e gli arti che penzolano vengono rimastati insieme alla legna, anneriti, bruciati; prevale la descrizione dettagliata e grottesca della morte, una visione tragicomica che fa inorridire sorridendo, quasi in stile *pulp fiction*. Per lui descrivere così orrendamente la morte è come bruciar la paura, bruciare le scorie dentro se stesso,¹¹⁶ esorcizzare un evento che lo aveva segnato profondamente con la perdita della madre di cui aveva parlato in maniera tenera e drammatica in *Kaddish*. Il suo viaggio in India è anche un viaggio dentro e contro le sue paure più profonde, scorie trasformate in letteratura. E, forse, il ritmo fra il realista e il grottesco con cui lo scrittore ha parlato della morte, è emblematico.

¹¹⁵ Ginsberg, Allen, *Indian journals*, New York : Grove Press, 1970, p. 117.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

Immagini e realtà: *Appunti per un film sull'India.*

Pasolini ritorna in India dal 20 dicembre 1967 al 10 gennaio 1968 per fare dei sopralluoghi per un futuro film sull'India rimasto poi irrealizzato. Gli *Appunti* sono stati mandati in onda nella rubrica RAI "Tv 7" nel maggio 1968 e proiettati alla Mostra del Cinema di Venezia dello stesso anno nella sezione "Documentari". Di questo film Pasolini aveva in mente il ritmo ideale¹¹⁷ ed in India andava a cercare e riprendere tutto ciò che potesse confermare tale ritmo, preparando le inquadrature, scegliendo luoghi e personaggi, cercando cioè *quel* mondo e il modo in cui dovesse iscriversi nel suo film. Il regista va in India a verificare la sua "ipotesi di lavoro"¹¹⁸ e, aggiunge, "Il film sull'India l'ho pensato in quel modo e posso farlo in *quel* modo soltanto. Se alla fine di questo sopralluogo la mia India non reggerà non farò il film."¹¹⁹ Il regista è dunque consapevole di cercare un *sua* India da riprodurre, mediante la tecnica audio-visiva, in una certa maniera, *quel modo*, derivante dalle circostanze socio-politiche e culturali di *quel* momento storico cruciale sia per il mondo che per lo scrittore. Attraverso il ritmo come lo intende Meschonnic, Pasolini si iscrive nel discorso cinematografico sull'India, organizza tale discorso che è espressione della storicità del soggetto ma ne è a sua volta organizzato perché la realtà con cui entra in relazione oppone le sue resistenze e lo "costringe" ad una narrazione analizzabile ma non prevedibile.

¹¹⁷ Pasolini, Pier Paolo, *Le regole di un'illusione, il cinema, i film*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma : Ass. Fondo P.P. Pasolini, 1991, p. 169.

¹¹⁸ Ibid., p. 170.

¹¹⁹ Ibid., p. 170.

Il suo spostamento fisico in India assume un valore altamente metaforico segnando il passaggio dalla letteratura al cinema,¹²⁰ dalla lingua scritta (letteratura), alla lingua scritta della realtà (cinema) poiché “ il cinema è, - attraverso la sua riproduzione della realtà – il momento scritto della realtà,”¹²¹ è “la rappresentazione della realtà attraverso la realtà,”¹²² attraverso i suoi oggetti, i suoi luoghi, i suoi volti, i suoni, i gesti. Per Pasolini la realtà è

cinema in natura (io mi rappresento a te, tu ti rappresenti a me [...]). Questo cinema in natura che è la realtà, è in effetti un linguaggio [...]un linguaggio simile in qualche modo al linguaggio orale degli uomini: il cinema è così – attraverso la sua riproduzione della realtà – il momento scritto della realtà.¹²³

La macchina da presa riproducendo la realtà ne evidenzia la sua espressività, ci rivela che la realtà è linguaggio, ne palesa la sua dimensione culturale.¹²⁴ Il cinema, che riproduce la realtà, immagine e suono, annulla la distanza dalla realtà stessa. Pasolini contrappone il concetto di riproduzione a quello di rappresentazione ed in questo si avvicina a Bazin. Quest'ultimo, nel testo *Ontologie de l'image photographique* critica il concetto di rappresentazione nelle arti plastiche, fondato sulla distinzione fra oggetto e immagine, realismo e illusione, ossessionato dall'idea della somiglianza oggetto/modello.¹²⁵ La fotografia e il cinema hanno definitivamente liberato le arti plastiche da questa

¹²⁰ Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid : Catedra, Signo e Imagen/Cineastas, 1999, p. 44.

¹²¹ Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano : Garzanti, 1991, p. 229.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid., pp. 228-229.

¹²⁴ Mariniello, Silvestra, cit.

¹²⁵ Bazin, André, *Ontologie de l'image photographique*, in Bazin, André *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1958.

ossessione svelando che il reale non è separato dalla sua immagine, dalla sua rappresentazione. Parlando della fotografia Bazin dice:

Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux.¹²⁶

Ecco la novità del cinema e della fotografia, la loro “objectivité essentielle”¹²⁷ in cui scompare l'uomo creatore. Nella pittura era rappresentata l'imitazione della realtà secondo la visione del soggetto che dipinge; l'oggetto della rappresentazione era quindi la percezione, la visione di chi dipinge. Nella fotografia vi è identità fra medium e reale, la visione soggettiva non è oggetto di rappresentazione, la mediazione è data dalla fotografia in quanto identica al reale. La fotografia, e anche il cinema, rivelano il reale, aderiscono ad esso.

Ce reflex dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention, et pourtant à mon amour.¹²⁸

Attraverso la mediazione visiva e audio-visiva, la realtà viene restituita nella sua integrità, nella sua purezza. È l'idea di Pasolini di esprimere la realtà con la realtà attraverso le tecniche audio-visive. Il cinema, come afferma Silvestra Mariniello, gli permette di stare nella realtà senza mai uscirne, senza prenderne le

¹²⁶ Ibid., p. 15.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid., p. 18.

distanze, gli permette di evidenziarne gli aspetti nascosti, la dimensione non-naturale. Queste idee sono le idee rielaborate da Kracauer nel suo libro *Film: ritorno alla realtà fisica*. Grazie al cinema e alla fotografia, possiamo penetrare gli strati più profondi della realtà perché “Registrando ed esplorando la realtà fisica, il cinema rivela un mondo prima mai visto, un mondo che sfugge[...], invisibile proprio perché alla portata di tutti.”¹²⁹ Attraverso il cinema si svela la realtà nella sua essenzialità, senza astrazioni, nella sua concretezza. Ecco il materialismo pasoliniano: attraverso la mediazione cinematografica, non emerge il soggetto ma il mondo materiale o quel concreto storico dell’essere-nel-mondo che la tecnica-lingua rende di volta in volta possibile. Le tecniche audio-visive hanno svelato come realtà e immagine non siano separate, anzi di più “Il cinema ci permette di vedere quello che non vedevamo, o forse addirittura non potevamo vedere, prima del suo avvento. Validamente ci aiuta a scoprire il mondo materiale con le sue corrispondenze psicofisiche,”¹³⁰ di farne esperienza attraverso la macchina da presa. Riscatta la realtà fisica perché attraverso le immagini conserviamo oggetti e situazioni che fanno a parte della vita, ed è per questo che, secondo Pasolini, la lingua del cinema è aberrante, perché include la realtà nel segno (l’immagine) e tale realtà permane inesorabilmente.

Se nell’opera d’arte il materiale grezzo si dissolve nelle intenzioni dell’artista che lo rimodella secondo quello che vuole esprimere per cui “il poeta o il pittore sopraffà più che non registri la realtà,”¹³¹ nel cinema la realtà viene riflessa nella sua grezza brutalità, e il cinema “riscatta l’orrore dalla invisibilità a cui lo

¹²⁹ Kracauer, S., *Il cinema del nostro tempo*, in Kracauer, S., *cit.*, p. 428.

¹³⁰ Kracauer, S., *Il cinema del nostro tempo*, *cit.*, p. 429.

¹³¹ *Ibid.*, p. 430.

condannano il panico e la fantasia.”¹³² Attraverso le immagini riflesse dal cinema, dice Kracauer, accogliamo “il volto reale delle cose, troppo terribile per essere visto nella sua realtà.”¹³³ La realtà, riflessa dal cinema, costringe il soggetto a ricollocarsi rispetto alla realtà stessa e a gestire in maniera meno emotiva e più meditata i suoi sentimenti. La realtà, spiata dal cinema, ci costringe a fare i conti con essa, con i nostri stati emozionali e con le nostre idee preconcepite. Il cinema costringe a ripensare le nostre “verità” e i nostri modi per arrivare ad esse, se mai poi si potesse effettivamente raggiungerle.

Silvestra Mariniello afferma che invece di ricondurci ad un referente, lo studio della rappresentazione in Pasolini ci conduce ad un infinito processo di interpretazione e di lettura, il cinema ci rinvia alla realtà che è linguaggio, non c’è referente cui ancorare le nostre certezze di soggetti. Il soggetto si iscrive nel discorso, come dice Meschonnic, attraverso il ritmo, cioè l’organizzazione del movimento della parola, che non è solo quella scritta ma anche quella cui ci rinviano le tecniche audio-visive.

Pasolini, grazie alla mediazione cinematografica, esprime il *suo* modo di vivere la realtà ed il *suo* amore per la realtà. Attraverso il cinema ha la possibilità di essere nella *sua* realtà e nella *sua* storia che è prodotto della *sua* storicità. Il cinema gli permette il contatto con la realtà senza dimenticare di essere un soggetto storicamente determinato, gli permette l’ingresso in quella vita di cui ha

¹³² Ibid., p. 436.

¹³³ Ibid.

solo nella retina un primo calco della superficie esterna, come già scriveva nel suo libro *L'Odore dell'India*.¹³⁴

L'occhio della telecamera gli consente ancor di più, grazie alle tecniche audiovisive, di entrare in relazione con l'Altro. Si può dire di Pasolini quello che Reda Bensaïa afferma a proposito dell'etnologo e cineasta Jean Rouch per il quale il cinema ha dato la possibilità di “voir, d'enregistrer avant que de comprendre, de communiquer (voire de communier) sans l'intermédiaire du langage et si l'on veut de sentir (une émotion par exemple) en quelque sorte sans protocole et comme de l'intérieur.”¹³⁵ La visione, la registrazione di immagini e suoni prima della loro codificazione, prima della comprensione, e quindi la comunicazione-comunione con l'Altro immediata è quello che di nuovo e di diverso offre il cinema rispetto al libro, il contatto diretto con l'Altro che si presenta all'improvviso all'obiettivo senza il quale, forse, sarebbe inaccessibile, l'impossibilità di “imporre” un ordine aprioristico al mondo.

Da questa relazione emerge la necessità di ripensare il cinema quale riproduttore della realtà nella sua non linearità narrativa di contenuto, con urla, gesti non codificati, comportamenti “irrazionali”, e nella sua forma, “images dénarrativisées, brutes, ou séquences narratives mais non intégrées dans un récit, sans commencement réel, sans milieu et sans fin.”¹³⁶ Ciò che il cinema di Rouch e di Pasolini fa emergere è il ritmo della realtà che è un fluire irregolare, instabile, soggetto a cambiamento. Il cinema di Pasolini mostra la drammaticità di questo cambiamento sia in Italia che in India e nel Terzo Mondo in generale. È la crisi di

¹³⁴ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., p. 15.

¹³⁵ Bensaïa, Réda, *Un cinéma de la cruauté*, “CinémAction”, n. 81, 4^o trimestre, 1996, p. 61.

¹³⁶ *Ibid.*,

certe ideologie e politiche di stampo occidentale che il cinema rende ancor più evidente in presenza di civiltà altre. L'industrializzazione, la progressiva scomparsa della civiltà contadina, il proletariato urbano emergente, il consumismo, la sovrappopolazione e la fame sono alcuni dei temi che gli *Appunti per un film sull'India* mostrano nella loro immediata problematicità grazie alle tecniche audiovisive. Il primo impatto, come per il libro *L'odore dell'India*, è sensoriale, poi subentra l'elaborazione intellettuale. Ciò che interessa *in primis* è la realtà materiale nel suo esserci nonostante tutto. È tale presenza che colpisce soprattutto Pasolini e Ginsberg in India, e crea un corto circuito nella "comprensione" e nella sua riproduzione attraverso linguaggi nuovi ed eterogenei, aperti ad esprimere il modo in cui avviene la relazione con l'Altro.

Un modo certamente soggettivo che, nel cinema, si concretizza nella scelta delle immagini determinata dalla visione ideologica e poetica della realtà da parte del regista.¹³⁷ È il soggetto con la sua storicità, con il suo concreto essere-nel-mondo, che decifra il linguaggio della realtà, ne sceglie i momenti per lui importanti e li compone insieme, attraverso le tecniche audiovisive, dandogli *un* senso. È lo sguardo storicamente determinato che crea *quella* particolare relazione con il mondo che la macchina da presa "fa sentire" immediatamente. Tuttavia questo momento soggettivo non si pone al di là della realtà ma si interseca in essa grazie alla mediazione del cinema, luogo in cui realtà e pensiero coesistono, luogo in cui la realtà Altra "costringe" il pensiero a seguire altre vie, ad entrare in altre dimensioni che non siano quelle razionalmente stabilite dall'Occidente.

¹³⁷ Pasolini, P.P., *Empirismo eretico*, cit., p. 174.

Il cinema come tecnica audio-visiva, come linguaggio espressivo,¹³⁸ e non come strumento, diventa medium fra due mondi, fra due culture, mette in scena proprio questa mediazione evidenziandone le contraddizioni drammatiche, acuendo la consapevolezza della loro tragicità. Il soggetto passa quindi in secondo piano poiché ciò che emerge è la narrazione della realtà, il mondo in cui il soggetto esiste e il modo in cui questo mondo viene riprodotto.

Questo breve cenno all'idea di cinema pasoliniana è necessario per collocare concettualmente e culturalmente gli *Appunti* che proprio in quanto tali non possono essere incasellati in nessuna categoria cinematografica. Come *L'odore dell'India* anche gli *Appunti* si distaccano da qualsiasi organizzazione discorsiva "coerente" poiché il materiale filmato prende il sopravvento impedendone qualsiasi sistematizzazione.

Pasolini ritorna in India per verificare se il nuovo linguaggio del cinema, più totalizzante rispetto a quello letterario, potesse raccontare meglio una realtà che era sfuggita alla parola scritta, se la tecnica audio visiva in cui immagini e suoni riproducono concretamente la realtà, fosse in grado di favorire l'incontro di più mondi, di più discorsi. Il progetto del film da farsi, di cui gli *Appunti* costituiscono il sopralluogo, è raccontare la storia di un maraja che si dà in pasto a dei tigrotti affamati prima dell'indipendenza dell'India per poi seguire le vicende della famiglia del maraja dopo l'indipendenza. Il perché di una storia simile è spiegato da Pasolini: a cinque anni, quando la famiglia viveva a Conegliano, al rientro dal cinematografo, egli resta folgorato da un foglietto che gli era stato dato al cinema

¹³⁸ Ibid., p. 199.

rappresentante un uomo tra le zampe di una tigre, gli sembrava che l'uomo venisse mangiato :

sentivo un brivido dentro di me, come un abbandono. Intanto cominciavo a desiderare di essere io l'esploratore divorato vivo dalla belva. Da allora spesso prima di addormentarmi fantasticavo di essere in mezzo ad una foresta e di venire aggredito dalla tigre. Mi lasciavo divorare da essa...E poi naturalmente, benché ciò fosse assurdo, escogitavo un modo per riuscire a liberarmi ed ucciderla.¹³⁹

Laurencin dice che la sceneggiatura per un film sull'India sarebbe stata adattata su una storia raccontata al regista dalla scrittrice Elsa Morante che l'avrebbe letta in un libro di religione indiana.¹⁴⁰ Questo tema così assurdo ma così fisicamente coinvolgente, scandaloso e al limite del credibile per l'occidentale, poteva ben rappresentare l'idea di religiosità estrema cui veniva associata l'India. E, attraverso l'India e il Terzo Mondo, riprodotti dal cinema, Pasolini poteva esprimere ancor più compiutamente e totalmente il suo folle amore per la realtà, il suo *essere-nella-realtà* sempre.

Il film si apre con il primo piano di un volto, un uomo che guarda fisso la telecamera, ha dei baffi neri, lunghi all'insù, il capo cinto da un turbante, il copricapo tipico degli indiani, silenzio; è la realtà che si esprime nel volto familiare/ non familiare. È un uomo, ma il suo modo di portare i baffi, il suo copricapo, e poi quello sguardo penetrante ma lontano già interagiscono con lo spettatore; ci parlano ancor prima della voce, il contatto sensoriale si è instaurato,

¹³⁹ Pasolini, P.P., *Le regole di un'illusione*, cit., p. 165.

¹⁴⁰ Laurencin, Hervé Joubert, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris : Cahiers du cinéma, 1995, p. 158.

la relazione è cominciata ma sarà una relazione che scaturisce da una storia e da una geografia altra nella quale lo scrittore si inserirà con la *sua* storia e con la *sua* geografia. E così il discorso organizzato da Pasolini con il suo ritmo verrà a sua volta ri-organizzato dall'incontro materiale con l'India, spiata dal cinema, in una costruzione infinita di senso. Nulla è preordinato, non c'è uno schema aprioristico; se ci fosse, salterebbe a contatto con un Altro così radicalmente diverso. E lo stesso soggetto, occidentale che scruta e si interroga su quel mondo, con il suo bagaglio culturale, sociale e storico, capisce di doversi ri-costruire nel momento in cui incontra l'Altro. L'inizio della relazione diventa così l'inizio di un processo di incontro e trasformazione in cui il soggetto diventa oggetto e viceversa.

In questa nuova organizzazione discorsiva le tecniche audio-visive hanno un ruolo fondamentale, permettono al soggetto di essere-con l'Altro, di essere continuamente nella realtà racchiusa in immagini ma al contempo, attraverso la loro ri-produzione a-logica, a brandelli, le stesse immagini si impongono come soggetto della narrazione. Il discorso di Pasolini sull'India comincia nel silenzio, quel silenzio che gli permette, in India come in Italia, di esplorare e vedere meglio le cose; le cose che colpiscono i sensi, prima di tutto, e che il cinema permette di scrutare direttamente e im-mediatamente. Il silenzio, espresso con l'aggettivo *muto* nel libro, è, per lui, la condizione ideale per assaporare la realtà, per entrare nel mondo e guardarlo; le tecniche audio-visive rendono possibile questo esserci. Siamo nella realtà grazie alla mediazione cinematografica, in una realtà dove lo sguardo precede la voce, dove lo sguardo gioca con il tempo insistendo sulle inquadrature, come quella iniziale dell'uomo con turbante, o spostandosi concitatamente, come in quelle successive, su una carcassa di animale, sulla Porta

dell'India, su un arto monco, sul parlamento, sulla bandiera della repubblica. Ma quel volto, nel silenzio iniziale, ci parla con la sua sola presenza: il cinema riproduce la realtà con la realtà, in tutta la sua materialità ed espressività, ne è la lingua scritta.

Dopo un po', in sottofondo, si sente una musica dolce mentre la telecamera fa una carrellata di vita urbana, strade, traffico caotico, automobili. Si susseguono poi le immagini di un avvoltoio che si accanisce su una carcassa di animale mentre la voce fuori campo di Pasolini dice "Le porte dell'India" che vengono riprese da una certa distanza, per poi passare alle inquadrature di un braccio mutilato, del parlamento, di un santone indiano in preghiera, della bandiera indiana, di un convento e dei volti della gente che, in barca, sulle acque del Gange, come il regista, si reca ad un convento. La telecamera si sofferma sui primi piani dei volti, è insieme con loro sulla barca.

Le porte dell'India, rappresentano il modo classico di entrare in un mondo altro, il passaggio da una dimensione ad un'altra attraverso il superamento di una soglia. Le prime parole del film dette da Pasolini fuori campo segnano il passaggio da un di qua noto ad un di là, il *la-hors* durassiano, ignoto. La voce fuori campo del regista è un altro elemento che ci fa entrare in relazione sensoriale con lui e con la *sua* India. La voce di Pasolini precede la sua inquadratura, è rassicurante, familiare, ci guida un po' e poi tace. Le immagini sopraffanno le parole. La macchina da presa si sposta velocemente lungo un rettilineo stradale, una carrellata frenetica che sancisce il progressivo abbandono di ciò che è conosciuto per approssimarsi allo sconosciuto, usando un termine di heideggeriana memoria: la conoscenza è un approssimarsi della lontananza.

Subito si capisce il perché siano degli *Appunti*.

Le prime immagini montate “disordinatamente” quasi come in un’accozzaglia, mostrano già tutto quel che Pasolini cerca in India: volti umani, realtà urbana modernizzata e desolazione (gli avvoltoi sulla carcassa), povertà e indigenza (arto monco), discorso politico-istituzionale (Parlamento, bandiera), spiritualità e religiosità (santone in preghiera, convento). Il carattere di appunti giustifica la libertà creatrice nell’uso delle immagini.

L’inachevèment, sous différentes formes, rassemble donc les Appunti. Il règne pour cette raison sur tous ces films une sensation de liberté créatrice[...]. Ainsi le décalage, toujours passionnant chez Pasolini, des voix et des corps devient-il d’un usage libre et naturel : les textes et les voix qui peuvent se permettre toutes les improvisations mesurées, et même toutes les emphases, mènent leur vie non parallèle aux images.¹⁴¹

La voce *off* di Pasolini che ascoltiamo mentre dice quel che vede, solo all’inizio del film coincide con le immagini ma nel momento in cui tace, dal silenzio emergono altre immagini in sequenza, rapide e raccapriccianti : l’avvoltoio, la carcassa di un animale, l’arto monco, i mendicanti. Il silenzio è la colonna sonora dello smarrimento, dello straniamento, della non comprensione. Si capisce da subito che l’India non è solo la Porta dell’India o il parlamento, ma anche altro che il cinema riproduce e mostra in giustapposizione grazie alla tecnica del montaggio. Il montaggio traduce e vivifica il ritmo che il regista dà al suo discorso e, al contempo, crea delle crepe in quel discorso minandone la linearità. Le immagini vengono scelte, selezionate, inserite o tagliate via cercando una uniformità impossibile; è questo il modo della relazione con l’Altro.

¹⁴¹ Laurencin, H.J., *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, cit., p. 128.

Pasolini si porta in India le sue esperienze culturali e personali, dalle periferie urbane italiane continua il suo viaggio nel subcontinente indiano; racconta, esplora, cerca personaggi e luoghi per la sua storia che poi, inevitabilmente, intreccia con la Storia dell'India prima e dopo l'indipendenza dall'Impero britannico e con quelle che sono, per lui, le problematiche del Terzo Mondo: la religione e la fame.

Compare con un libro in mano dicendo di non essere in India per fare un film ma per cercare personaggi, luoghi e verificare se fosse possibile la sua ipotesi di storia per un film da farsi. Questi sono gli *Appunti* per un film:

di cui ho in mente un ritmo e con la camera riprenderò tutto quanto confermerà questo mio ritmo ideale, insomma preparerò già le inquadrature future riprendendo anche i possibili interpreti del film. Il documentario per la TV che ne uscirà sarà soltanto un sopralluogo filmato.¹⁴²

Ha in mente il suo ritmo ideale da dare al film, il suo discorso ideale da organizzare in India ma l'incontro con quel mondo che le tecniche audiovisive riproducono, ne impone un altro, avvincente e frammentario. L'India, attraverso il cinema, produce altro ritmo e altri significati ben più complessi e problematici rispetto al ritmo pensato dal regista; intorno alla storia del maraja si sviluppano altre tematiche legate all'occidentalizzazione, al rischio della perdita d'identità, alla religione, alle caste, al controllo delle nascite e così egli si perde nella storia per parlare della Storia e da qui ritornare alla storia.

¹⁴² Pasolini, P.P., *Le regole di un'illusione*, cit., p. 169.

La *voix off* e il richiamo continuo al film da fare, quello che Laurencin definisce l'aspetto metalinguistico degli *Appunti*,¹⁴³ costituiscono la forma del non compiuto. Anzi il progetto del film da farsi si afferma, secondo Laurencin, come un fantasma necessario, un desiderio che sarebbe pericoloso esaudire perché implicherebbe la lavorazione, la manipolazione tipica di un film normale; questo conserva, invece, le caratteristiche del "film de rêve,"¹⁴⁴ quel film di cui l'autore aveva in mente il ritmo ideale che cogliamo nella presenza frequente di visi, sguardi, occhi e sorrisi che si intrufolano nella telecamera e del volto maestoso, ricorrente, dell'indiano col turbante che scopriremo essere la persona scelta per interpretare il maraja. Tutto questo materiale così difficile da organizzare, costringe il regista ad un ritmo altro, diverso, impossibile da narrare in un film.

La sinopsi continua; da un lato le macchine simbolo del progresso, della civiltà occidentale, dall'altro i santoni che rinviano ad una spiritualità arcaica. Il linguaggio filmico viene fin dall'inizio investito di una funzione simbolica, le immagini bastano da sole a designare una realtà altra, assoluta, ma non lineare in cui gli aspetti mediati dal cinema si giustappongono, non si succedono, proprio come degli *Appunti*. Così imporre dall'esterno uno schema, relativizzando una realtà assoluta, afferma Silvestra Mariniello, risulta impresa ardua ed impossibile per il regista che è costretto a desistere.

Si ode poi in sottofondo un canto in una lingua sconosciuta che contribuisce al progressivo straniamento mentre la telecamera comincia ad inquadrare luoghi che la voce fuori campo di Pasolini identifica: le porte dell'India, il Parlamento, la

¹⁴³ Laurencin, H.J., *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, cit., p. 129.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 130.

bandiera, e, allo stesso tempo, mostra anche, muta, i miserabili, i derelitti dell'India, le parti storpie del corpo; qui le immagini parlano da sole, la materia bruta emerge come un pugno nello stomaco e coesiste con l'enumerazione analitica e identificativa.

Pasolini si mostra alla telecamera, la guarda fisso rivolgendosi allo spettatore e, in una sorta di dichiarazione programmatica, come Eliade, Paz, Ginsberg, espone la sua ipotesi di lavoro dicendo di non essere in India per girare un documentario, né una cronaca, né un'inchiesta ma per raccogliere del materiale per fare un film su un film sull'India. Lo spettatore è avvisato, non vedrà un film organico, finito, ma un lavoro grezzo, incompleto, propedeutico ad un futuro film. Vedrà, attraverso la mediazione cinematografica, il processo creativo in atto, il passaggio dalle idee alle immagini, la ricerca di immagini che corrispondano a certe idee, anzi la fragilizzazione, lo sgretolamento delle idee attraverso le immagini, ed il tentativo di dare ad esse una "cornice" narrativa attraverso il racconto di una storia.

Pasolini si presenta con un libro in mano quasi a significare che il primo contatto con l'Altro è di natura libresca, culturale mentre la relazione vera avviene nel contatto diretto con la realtà: "Il camminare soli per la strada, anche con le orecchie otturate, è un continuo colloquio fra noi e l'ambiente che si esprime attraverso le immagini che lo compongono."¹⁴⁵ Il regista, infatti, come già aveva fatto nel suo precedente viaggio in India, si tuffa nelle strade, fra la gente per catturare volti, fisionomie, gesti, corpi, espressioni, atti, e insegne, statue, oggetti carichi di significati già per la loro sola presenza, fortemente espressivi e concreti.

¹⁴⁵ Pasolini, P.P., *Empirismo eretico*, cit., p. 168.

Gira con la telecamera in spalla che riproduce la realtà nella sua im-mediatezza, la realtà che si costruisce in quel momento e che, da sola, parla con il linguaggio delle cose, dei gesti, delle espressioni mentre lui, Pasolini, è dentro di essa, a coglierne brandelli e ad essere sopraffatto da quella realtà che non può essere racchiusa, tutta, in un'inquadratura.

Le tecniche-audiovisive rimandano al rapporto attivo dell'autore con il mondo che ha di fronte. Questa realtà non è solo ri-prodotta ma suggerisce, a volte, "imponere" il materiale da ri-produrre. Le tecniche audiovisive producono una lingua in cui la realtà permane in modo scandaloso nel segno, non permettono di uscire dalla realtà, non permettono la separazione fra realtà e lingua, non permettono la separazione dall'oggetto con cui interagiscono, non c'è più un referente da rappresentare. Si è dentro la realtà che non ammette rappresentazioni, ma che produce un linguaggio nuovo, grazie alla mediazione audiovisiva, con cui Pasolini esprime il suo rapporto viscerale con l'India e, in generale, il suo amore per il reale. Il cinema riproducendo la realtà con la realtà (gesti, volti, cose, corpi) ci fa prendere coscienza della realtà stessa e del nostro essere nelle realtà.

Negli *Appunti* il regista è nella realtà da due punti di vista: quello della Storia e quello della parabola esemplare. Si mostra con un testo di miniature, di personaggi che ha in mente per la sua storia, ci mostra la sua mano che tiene e sfoglia il libro a rappresentare l'ideale, e poi si addentra, mostrando la mano con un microfono, nelle brulicanti città indiane in cui si svolge l'inchiesta, il reale. Sam Rohdie

afferma che i film di Pasolini riflettono sul rapporto reale-ideale, cinema-film, realtà-linguaggio.¹⁴⁶

Come raccontare le *borgate* romane, il Terzo Mondo, la loro drammatica disintegrazione in un mondo sempre più capitalista, industrializzato e alienato?

Raccogliendone i frammenti e costruendo il proprio “World-before-language collage. The collage he assembled was constructed of such “realities”: language, gestures, faces, bodies.”¹⁴⁷ Il cinema riproduce la realtà con la realtà, ne è la sua lingua scritta, ma il film, interrompendo questo infinito piano-sequenza che è il cinema, rimodella la realtà, dà alla realtà un senso storico, sociale, porta l’ideale nella realtà. “ Film provided a knowledge of reality, but at the cost of reality’s disappearance.”¹⁴⁸ La sparizione della realtà alla conoscenza del soggetto che può ritenerla solo grazie al lavoro della memoria, frammentato, impreciso, è il prezzo da pagare per conoscerla almeno in parte. Rohdie afferma che i film di Pasolini giocano sul paradosso presenza-assenza, lo enfatizzano, lo sottolineano, costruiscono un metalinguaggio che rimanda ad altro con l’uso dell’analogia. La realtà si perde nel linguaggio ma viene restituita grazie all’analogia. La ragione discorsiva fallisce e allora il come parlare ripropone il problema del rapporto scrittura - realtà. “This problem was particularly poignant for an Italian intellectual who called himself a communist and a Marxist, but found himself out of place and out of step in the new Italy.”¹⁴⁹

¹⁴⁶ Rohdie, Sam , *The passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington : Indiana University Press, 1995, p. 52.

¹⁴⁷ Ibid., p. 49.

¹⁴⁸ Ibid., p. 52.

¹⁴⁹ Ibid., p. 55.

Parlare dell'India significa parlare delle contraddizioni insite anche nel mondo occidentale, il capitalismo imperante, il consumismo sfrenato e la povertà del sottoproletariato; significa parlare di se stessi, per analogia. Il viaggio in India è un ritorno, una ripetizione di qualcosa di sacro, di antico, di sognato che diventa reale, dice Rohdie,¹⁵⁰ ma rappresenta anche lo smacco del linguaggio nel raccontarlo.

What he sought in Palestine, India, Calabria, or the *borgate* of Rome are these analogies from a past for a future ideal use, just as his idea of reality was in and of a past, and film and text the future of this past, its writing, with which he could criticize the present. He criticized the present because it had lost the past, that is it had lost the analogy, the only relation possible for Pasolini with which one could approach the real.¹⁵¹

Il dramma di Pasolini, le sue contraddizioni personali e politiche, ricevono un ulteriore colpo dalla presa di coscienza che la sua idea di realtà si sgretola sia nel linguaggio che attraverso le immagini, la sua feroce critica del presente attraverso la scrittura del passato è tale perché è consapevole di aver perso l'analogia, unica relazione possibile col reale. L'uomo col turbante inquadrato ricorda, per analogia, un maraja, e il palazzo scelto per rappresentare quello del maraja, ne richiama l'imponenza e lo splendore, mentre il vero maraja che viene intervistato, è un borghese insignificante, vestito in abiti comuni, non bello né maestoso, come il personaggio scelto, bensì deludente come il suo comune appartamento in un quartiere bene di Bombay e come la moglie, inespressiva, indolente. Per il suo film Pasolini sceglie come moglie e figlio del maraja una miniatura che rappresenta la maternità. La *sua* idea non ha trovato analogie nella realtà, ed è rimasta tale, fissa e

¹⁵⁰ Ibid., p. 58.

¹⁵¹ Ibid., p. 59.

immobile nel libro di miniature, la realtà sarebbe stata deludente come egli stesso ha verificato. E il cinema avrebbe rimarcato questa non corrispondenza idea-realtà con tragica drammaticità..

Negli *Appunti* Pasolini cerca il passato nel presente, nei volti, nei corpi non “annullati” dalla storia, essi rappresentano quel “living language,”¹⁵² il linguaggio scritto delle realtà, quel linguaggio pre-grammaticale della realtà grezza su cui si innesta quello grammaticale e consapevole del film. Gli *Appunti* costituiscono una ricerca storico-sociale e linguistica, per cui il film diventa il luogo in cui l’animale e l’umano si incontrano;¹⁵³ l’India diventa metafora delle contraddizioni di un mondo che sono poi le contraddizioni del *suo* mondo e del *suo* modo di essere nel mondo fra borghesia e *borgate*, elemento di frattura e di raccordo al tempo stesso, istinto e razionalità, senso e raffinatezza intellettuale, martire e censore.

Usa la parabola del maraja per svelare la verità del reale che non è più un tutto armonico ma è costituito da tanti frammenti, accostati. E il regista li mette insieme, li unisce dando un ritmo al suo discorso, ma tale ritmo è marcato da continue incursioni dell’inchiesta nella parabola, è un ritmo “disturbato” da immagini silenziose di volti che la telecamera cattura o che si propongono all’obiettivo, lo invadono con i loro sorrisi, con le loro risate, con le loro smorfie. Il libro e il film di Pasolini sono pieni di questi sorrisi anche eccessivi, che non si possono controllare, spontanei e anticonvenzionali, costituiscono, secondo Rohdie,¹⁵⁴ quel linguaggio naturale, corporale, socialmente non codificato che lo scrittore abbraccia con trasporto. Il sorriso e la dolcezza aprono e offuscano la relazione di

¹⁵² Ibid., p. 64.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid., pp. 78-79.

Pasolini con l'Altro, egli sente l'appartenenza a quel mondo ma anche la profonda distanza, e l'ineluttabile perdita.

E la riproduzione del reale, mediata dal cinema, restituisce il dramma del soggetto condizionato dai propri schemi culturali (metaforicamente dal libro che ognuno ha in mano) che, a contatto con la realtà, mostrano i loro limiti e la loro inadeguatezza.

Il cinema rende consapevoli che tale operazione di riproduzione della realtà è legata alla coscienza dell'autore, al suo essere dentro la realtà; nel momento in cui egli ne prende coscienza, la riproduce con le tecniche audio-visive usando il materiale di cui essa stessa è fatta. Tale realtà costituisce un *qui e ora* storicamente determinato in cui il regista si cala con la *sua* storicità, il *suo* ritmo che è quello del *suo* momento storico e umano di ricerca e di riflessione scandalosa su un'umanità ai margini soffocata dal capitalismo imperante. Pasolini ne parla anche usando il *suo* corpo e la *sua* voce, quel corpo che aveva fatto volutamente diventare oggetto di scandalo per poter dar voce ad un corpo sociale emarginato e silente. Egli attraversa la realtà e l'India prima di tutto con il corpo, con i sensi.

Ginsberg veste i panni dell'India anche in America, Pasolini ne indossa il dolore e la sofferenza rendendoli visibili, udibili grazie al cinema, senza concessioni all'immaginazione. In Duras il grido di dolore dell'India è fuori, occulto seppur presente, in Pasolini si fissa nei volti dolci e tragici, nei templi splendidi contrapposti a baracche povere, nel dialogo continuo fra intellettuali, che creano opinione, e gente comune che vive esistenzialmente, ma senza averne piena coscienza, la drammaticità del passaggio da una società agricola ad una società pre-industriale.

Pasolini annuncia subito le tematiche che affronterà: la religione e la fame. L'India diventa simbolo delle problematiche di tutto il cosiddetto Terzo Mondo, dietro di essa vi è un'idea politica data dalla presa di coscienza che le immagini suscitano nello spettatore. Siamo, infatti, negli anni della guerra del Vietnam in cui la comunicazione, anche non ontologicamente veridica, diventa espressione di lotta politica, lo shock colpisce lo spettatore per provocare indignazione o presa di coscienza e quindi di posizione.

Filo conduttore degli *Appunti* e trama del futuro film, è la domanda provocatoria per cui se ci fossero dei tigrotti che muoiono di fame, quante persone sarebbero disposte a sacrificare la propria vita per salvare quella delle tigri; tale domanda, che rimanda alla tradizione spirituale indiana, è provocatoria in quanto improbabile in Occidente in cui la risposta sarebbe scontata data la netta separazione tra uomo e mondo, prodotta dalla conquista del linguaggio da parte dell'uomo, dalla sua capacità di astrazione e di metaforizzazione della realtà. Il mondo e le creature, in Occidente, sono considerate territorio di conquista da sottomettere per i benefici dell'uomo, l'uomo è dunque il fine e il mondo il mezzo; in India la tradizione insegna che non c'è separazione delle creature, tutti fanno parte di uno stesso universo armonico per cui la sofferenza dei tigrotti, che è un colpo all'armonia, può essere lenita dall'uomo.

Un santone risponde dicendo che bisogna andar oltre la lettera per cogliere il significato profondo, filosofico; esprime così la concezione filosofica del mondo in India basata su sentimenti di compassione e di pietà opposti a quelli di dominio, imperanti in occidente.

Alla domanda se, poi, un maraja si darebbe in pasto ai tigrotti per salvarli, afferma che il maraja di oggi non lo farebbe sottintendendo una sorta di “secolarizzazione” che si sta manifestando nell’India contemporanea. Il cinema, così, diventa il luogo in cui emergono le contraddizioni di tutto un mondo in bilico fra tradizione e modernizzazione, un mondo decolonizzato e in balia di trasformazioni sociali e politiche problematiche. La domanda di Pasolini sarebbe il canovaccio su cui costruire una futura sceneggiatura di cui gli *Appunti* sono il sopralluogo. Egli cerca luoghi, volti, espressioni per il film, mostra come la sua ipotesi di lavoro agisca sul reale selezionando, scegliendo, escludendo, verificando *in loco* i possibili sviluppi della storia del maraja grazie all’opinione di intellettuali e giornalisti.

Pasolini si chiede: “Dove vive il maraja?” e inquadra il palazzo di Jaipur, “Potrebbe essere questo”, oppure un palazzo sul lago, forse “troppo esotico”, e così sceglie quello di Jaipur; cerca il volto del maraja disposto a sacrificarsi per i tigrotti tra tanti, scegliendo quello che apre gli *Appunti*, e poi cerca i figli del maraja mentre la telecamera inquadra i volti: alcuni sorridono, altri guardano fissi, immobili, curiosi, alcuni scappano, altri retrocedono e l’espressione, “eccolo”, “eccola” accompagnano la scelta avvenuta mentre la madre del maraja è un disegno preso da un libro, perché i visi reali non corrispondono alla sua idea.

Anche la trama del film continua col maraja che muore sacrificandosi per salvare i tigrotti e con la sua famiglia che diventa povera, preludio ai problemi del Paese dopo l’indipendenza, quelli legati al sovrappopolamento: le caste e la sterilizzazione.

Tenendo sempre presente il suo canovaccio, cioè la storia del maraja, il regista affronta il problema delle caste connesso con la sovrappopolazione. Così alla trama del film si affianca una vera e propria inchiesta socio-politica condotta per le strade di Bombay. Chiede se la moglie del maraja, ridotta in povertà, accetterebbe del pane e, più in generale, del cibo, da un intoccabile. Il consigliere comunale intervistato afferma di sì sebbene gli intoccabili vivano separati per convenzione sociale. Ciò contrasta col principio filosofico affermato dal santone, quello della compassione e del suo primato nel rapporto con gli altri. Il consigliere comunale, una donna, riesce poi, incalzata da Pasolini, a riconoscere una donna intoccabile e un uomo intoccabile per le strade di Bombay; la telecamera raggiunge prima l'una e poi l'altro che, intervistato circa la possibilità degli intoccabili di divenire primo ministro risponde affermativamente, una presa di coscienza per cui la convenzione potrebbe essere superata forse anche grazie al contatto con il colonizzatore e con valori occidentali basati sulle capacità dell'uomo.

Altro problema affrontato, legato alla sovrappopolazione, è quello della sterilizzazione, il *Family planning*. Gli intervistati: un dirigente del partito comunista, un gruppo di operai e degli intellettuali sono tutti favorevoli al progetto di sterilizzazione, la telecamera si sposta, poi, nelle campagne e nei villaggi avvolti da una pace preistorica, da una dolcezza elegiaca, da uno spirito di ospitalità commovente e dove le tecniche di lavorazione della terra sono quelle di duemila-tremila anni fa. Qui la gente non parla della sterilizzazione quasi come se fossero contrari al turbamento della vita naturale imposto dall'esterno. La cesura fra una "naturalità" preistorica e la modernità, data dall'indipendenza, segna anche il passaggio tragico dalla preistoria alla storia. Dopo gli inglesi lo sviluppo

selvaggio ha gettato l'India nel caos e nella contraddizione proprio perché la modernità non è stata una conquista graduale ma è arrivata violenta, incontrollata. Così l'industrializzazione come processo di modernizzazione coincide con l'industrializzazione che produce il sottoproletariato urbano, la telecamera sempre più mobile, coglie la frenesia che la modernità introduce in una società ancora preistorica; la statua di Shiva vicino alla falce e martello è sintomatica di questo rapporto contraddittorio fra tradizione e emancipazione del sottoproletariato. E qui il regista usa proprio il termine "sottoproletariato", termine occidentale legato alle periferie degradate che lui conosce molto bene.

Nel villaggio, inoltre, viene inquadrato il cartello della prima industria in India, l'industrializzazione ha prodotto un divario tra coloro che hanno continuato come da tradizione a coltivare la terra e coloro che, pur provenendo dalla terra e avendone una certa nostalgia, lavorano in fabbrica DODGE FIAT. Nel Terzo Mondo il capitalismo ha trovato la terra in cui investire. Già in Eliade che parla e scrive in un'India colonizzata, emergono le contraddizioni di una "...contrée toujours en train de se débattre entre des extrêmes, entre l'or et la lèpre."¹⁵⁵ Le contraddizioni di Eliade sono quelle di un paese che si dibatte fra lo splendore della tradizione e la miseria dell'indigenza, le contraddizioni mediate dal cinema di Pasolini sono quelle fra tradizione e modernizzazione, fra il tempo veloce della storia e il tempo immobile della tradizione.

Queste due temporalità emergono e coesistono attraverso il montaggio: un santone in preghiera e poi le fabbriche, la statua di Shiva e la falce e martello, la carrellata sull'oleodotto e le carrette trainate da muli e le capanne, il saddhu in

¹⁵⁵ Eliade, M., *L'Inde*, cit., p. 57.

preghiera e le linee elettriche. Il passato sempre inscritto nel presente, rende tragica ed allo stesso tempo alternativa l'India, contribuendo ad allontanarla dal discorso lineare. Il regista fa domande, sollecita risposte volendo trovare da un lato, conferma o smentita alle sue idee, al suo modello alternativo all'Occidente, dall'altro, volendo cercare di capire quanto gli indiani abbiano coscienza di ciò che sta accadendo con l'industrializzazione: miglioramento delle loro condizioni o minaccia alle loro radici?

La telecamera fa intravedere il microfono mostrando come gli *Appunti* assumano con le interviste un taglio da inchiesta giornalistica e come quindi coesistano in essi vari registri narrativi e come si passi dall'uno all'altro; la tecnica audio visiva mette in scena questo passaggio, il materiale impone le sue "regole", fa emergere una relazione dinamica, interna, che il cinema non può far altro che riprodurre. Dal testo di miniature nelle mani di Pasolini con i personaggi della sua "favola" si passa alle caotiche città indiane in cui si inoltra per documentare la sua inchiesta, al villaggio silenzioso e arcano, alle immagini in collage di povertà, di volti, di arti monchi. Le tecniche audio-visive mostrano le difficoltà del soggetto in quella realtà che non riesce ad organizzare secondo un pensiero logico e che quindi oppone resistenza ad ogni tentativo di mettere ordine; esse mostrano, inoltre, il processo di orientamento del soggetto in quella realtà debordante, la sua relazione con l'Altro nel momento della sua costruzione, nel momento in cui la si vive.

All'importanza del corpo nel cine-linguaggio (*body-logos*) che permette di ripensare l'impegno dell'intellettuale nella società, è dedicato un saggio dal titolo significativo *The Intellectual embodied in his medium, or the cinematic Passion of*

Pier Paolo Pasolini.¹⁵⁶ Si parte dall'*happening* organizzato a Bologna nel maggio 1975 dall'amico del poeta Fabio Mauri che proiettò sulla camicia bianca dello stesso Pasolini, seduto su una sedia posta sul palcoscenico, scene tratte dal *Vangelo secondo Matteo*. Secondo Marcella Cossu, curatrice dell'evento, la *performance* pone l'accento sulla responsabilità dell'intellettuale nei confronti del proprio lavoro che gli viene fatto sentire concretamente sulla propria pelle. Il corpo diventa così medium fra teoria e pratica, fra pensiero e vissuto.

La presenza fisica, corpo e voce di Pasolini negli *Appunti*, diventa luogo di mediazione fra la sua esperienza artistica rappresentata dal libro in mano, e il suo attivismo politico nel mostrare la realtà indiana. Pasolini ha mostrato fisicamente come vita e arte siano profondamente e inscindibilmente legate al suo corpo, sempre in prima linea a “scandalizzare”, cioè a far inciampare l'opinione pubblica su tematiche forti velate da un alone di perbenismo che egli ha puntualmente squarciato per cui lo scandalo è diventato “a method of setting up a public space for collective communication about “ultimate questions.”¹⁵⁷ Proponeva un rinnovamento culturale e sociale che superasse le convenzioni di facciata e l'allineamento al potere; le problematiche del subcontinente indiano, il passaggio non indolore da una società pre-industriale ad una di tipo capitalista, simili a quelle italiane con la fine della società agraria, la sparizione dei dialetti, il degrado culturale conseguenza dello sfrenato consumismo, riportavano alla ribalta il corpo come “culturally meaningful agent,”¹⁵⁸ come veicolo di senso culturale. La

¹⁵⁶ *The Intellectual embodied in his medium, or the cinematic Passion of Pier Paolo Pasolini* (in corso di stampa).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

riflessione sulla realtà passa attraverso il corpo che diventa crocevia di pensiero e materia, per cui l'intellettuale agendo col proprio corpo rende culturali, cioè oggetto di riflessione pubblica, aspetti della realtà e azioni che altrimenti non avrebbero senso restando materia bruta.

La mediazione del cinema come “body-centered performance and communication”¹⁵⁹ è fondamentale. Il lavoro della telecamera che interagisce con la realtà-linguaggio, ri-producendola, ri-scrivendola, implica la presenza di un corpo significativo, un corpo portatore di senso, di ritmo, che si iscrive nel cine-testo mentre lo scrive. “Mauri’s projection stresses this feature of Pasolini’s aesthetics. He suggests that the film is just a trace of a corporeal encounter between the embodied apparatus and the world.”¹⁶⁰ Pasolini che si mostra corpo e voce negli *Appunti* dimostra come il cinema sia crocevia di incontro fra la storicità del soggetto che organizza la *sua* realtà pensata, e la realtà stessa. Il cinema fa vedere la relazione del pensiero con la realtà nel momento in cui si produce, mostra come il pensiero cerchi dei riscontri nella realtà e come questa corrispondenza di pensiero e realtà, di parole e cose non sia sempre e del tutto possibile. Da qui scaturisce una proliferazione di significati che solo una soggettività sensibile e poetica poteva riprodurre senza imporre e imporsi.

Negli *Appunti* il processo di realizzazione del film, la ricerca dei luoghi e dei personaggi, la verifica della possibile realizzazione della storia, diventano essi stessi *performance* artistica: l'incontro con l'Altro, la scelta delle immagini per il film da farsi e l'impossibilità dell'occhio/obiettivo di non vedere sorrisi, miseria,

¹⁵⁹ Ibid., p. 9.

¹⁶⁰ Ibid., p. 10.

volti che arrivano prepotentemente davanti alla telecamera. Come afferma Silvestra Mariniello questa realtà materiale, concretizzatasi nelle immagini, interagisce con la tecnologia, facendo cadere il discorso di potere occidentalista che la voleva organizzare in modo coerente.

Il cinema di Pasolini fa scoprire come le tecniche audiovisive, lungi dall'essere uno strumento in grado di ordinare la realtà secondo un pensiero lineare dominante che informa di sé una materia altrimenti incomprensibile, costituiscono e costruiscono un linguaggio nuovo grazie al quale si coglie la natura dinamica della realtà. La telecamera, guidata dal corpo del regista, parla con la realtà, che è linguaggio, e la mostra nel suo brutale esserci mediando fra la realtà interiore del regista e quella esteriore, visibile. Pasolini con il suo personale uso del movimento della telecamera nello spazio riproduce il processo di creatività dell'artista che incontra il processo di ri-produzione della macchina.¹⁶¹

Il *body-logos*, il linguaggio del corpo che incontra la telecamera, permette al regista di parlare della sua creatività ma anche delle sue idee sulla realtà senza bisogno di parole. Il corpo non ha bisogno di spiegazioni, parla con la sua sola presenza; le tecniche audiovisive ce ne fanno prendere coscienza in quanto linguaggio che codifica la realtà, ce ne restituiscono il loro aspetto culturale. E così il corpo dell'India, muto, a tratti brutto, deforme, ma anche dolce e sorridente riprodotto negli *Appunti*, ci parla sia come corpo politico che vuol suscitare prese di posizione precise, sia come corpo artistico che mostra la visione del regista, il suo ritmo. Tuttavia il corpo dell'India, che non si lascia raccontare né come storia, né come inchiesta, né come parabola, "impone" il suo ritmo diventando discorso

¹⁶¹ Ibid., p. 14.

autonomo con il suo *leitmotiv* di visi, sorrisi, sguardi, povertà, dolcezza e drammaticità in sineciosi empatica. Il regista, con il suo corpo insieme alla telecamera, si muove nella realtà partecipando alla creazione del cine-testo nel momento in cui lo attraversa, egli partecipa in maniera fisica ed emotiva alla riproduzione della realtà, sentendola addosso empaticamente. Ginsberg veste l'India anche esteriormente mostrando la sua scelta radicale, Pasolini privilegia la dimensione sensoriale, il dialogo perturbante con la realtà, corporale e linguistico. L'intellettuale vive in maniera coscientemente scandalosa il suo incontro con il mondo, un incontro artistico e politico cui si espone con il proprio corpo prima che con le proprie idee.

Ed è da questa corporalità così preponderante in India che scaturiscono gli *Appunti* e non un film coerente, non un documentario lineare. Anche in India il corpo deborda le idee, inonda la telecamera che, a sua volta, registra questo modo altro di conoscere la realtà, di entrare in contatto con essa. Il cinema in quanto linguaggio permette un'apertura al mondo, un'apertura alle sue infinite possibilità che non definiscono la realtà ma la aprono a questo processo continuo. Anche Eliade era consapevole delle possibilità date dagli appunti; nella prefazione, infatti, dice che essi sconfinano nel *reportage* per passare poi alla narrativa ma non sono solo *reportage* né sono narrazione, esprimono la libertà di passare dall'una all'altra dimensione, si adattano all'India, seguono i ritmi imposti da quel paese che mette in crisi la Narrazione.

Per concludere la sua storia Pasolini dà ad un regista, ad uno sceneggiatore e ad un romanziere indiano il compito di trovare un finale, di rispondere alla domanda: "Dove va la famiglia del maraja povera?" poiché quel che un

Occidentale può fare è solo riprodurre il processo di avvicinamento all'Altro, l'apertura all'Altro, l'entrata in contatto con esso e la messa in crisi della *sua* narrazione. La famiglia del maraja diventa povera e la telecamera inquadra poveri, diseredati, storpi, arti monchi. Riproduce la "disarmonia" che disturba l'ordine del discorso occidentale, che era stata ignorata, messa da parte perché non rientrava nello schema razionale, armonico dell'Occidente. Tutti fanno morire la moglie e i figli del maraja quasi non ci fosse possibilità di riscatto e il silenzio tragico che segue mentre la telecamera inquadra carcasse di animali, volti, diventa eloquente più di ogni altra parola. Ciò che si produce è l'urlo silenzioso ma violento di una coscienza entrata in una dimensione scandalosa e da essa contaminata. Il montaggio delle immagini mostra gli avvoltoi, i bambini scelti come figli del maraja, la carcassa assalita dai rapaci, la miniatura della moglie del maraja, immagini che si ripetono come il ritornello di una canzone, uguale a se stesso e che proprio per questo resta più impresso nella mente, diventa eterno.

Il reale invade lo schermo, ma come organizzarlo? Da qui la scelta degli *Appunti*, della non organizzazione, dell'impossibilità di scritte altre da questa, di film altri da questo; l'India anche attraverso al tecnica audiovisiva, come già per la scrittura, ha fatto prevalere il suo essere inclassificabile, opaca, resistente.

Il film finisce così come era cominciato con l'inquadratura dell'uomo scelto ad impersonare il maraja, come se il regista ritornasse sui suoi passi dopo aver cercato di riprodurre l'India, come se volesse chiudere il cerchio, come se quel viso così semplice ed enigmatico rappresentasse la "velleità" e l'impossibilità finale di poter organizzare un discorso compiuto sull'India, la sconfitta delle sue idee in rapporto al reale. Il cerchio si chiude e le immagini ritornano al punto di

partenza. Quel che resta è l'India come luogo di incontro fisico e luogo simbolico di rapporti e aperture ad altri discorsi, altri incontri, altre storie, altre inchieste, altre sconfitte, altri scandali. L'India come spazio che non ordina, ma che al contrario scompagina e fa percepire, attraversandolo, la coesistenza delle differenze di tempi, di corpi, di vite, di pensieri, di senso. In questo differisce dallo spazio durassiano dell'India, ripiegato su se stesso, di cui non si percepisce l'apertura, claustrofobico, proibito, delimitato da recinzioni, simbolo di chiusura, bastione contro l'esterno. Pasolini racconta, invece, la contaminazione fra i vari discorsi che permettono il dialogo, la relazione aperta e contraddittoria con l'Altro.

CAPITOLO 2

***Indian Journals* di Allen Ginsberg**

Ginsberg arriva in India nel febbraio 1962 proveniente dal Kenia. Qui, insieme con Gary Snider, Peter Orlovsky e Joanne Kyger, comincia la scoperta del sub-continente indiano.

Anche il viaggio di Ginsberg si inserisce in un contesto storico e sociale importante per gli Stati Uniti. La notevole crescita economica degli anni cinquanta e sessanta che porterà al neocapitalismo industriale e l'avvento della società dei consumi, ripiegata su uno sfrenato individualismo cui né la religione né l'ideologia marxista riuscivano più a far fronte, costituiscono lo scenario contro il quale gli intellettuali, fra cui i poeti *beatnik*, elevano la loro protesta.

La società americana di questo periodo è percorsa da mille contraddizioni. Infatti gli USA, che hanno combattuto in difesa della democrazia contro il nazismo e i suoi orrori, sono considerati da molti simbolo di libertà e giustizia; al contempo, però, vivono sotto l'incubo della guerra fredda con l'Unione Sovietica, costantemente minacciati dal rischio di un conflitto nucleare. La paura del comunismo, poi, scatena nel Paese, una vera e propria persecuzione nei confronti di tutti coloro, in particolare intellettuali e artisti, che si sospetta simpatizzino per la sinistra marxista. Questa tendenza, nota con il nome di *maccartismo* dal nome del senatore MacCarthy, instaurò un clima conformistico e conservatore. La guerra di Corea, la bomba ad idrogeno fatta esplodere da scienziati americani, la

rivoluzione castrista a Cuba, la costruzione del muro di Berlino che divideva il mondo in due blocchi, i numerosi colpi di stato in Sud-America e il processo, non indolore, di decolonizzazione in Africa, il conflitto in Vietnam, costituiscono il quadro politico-ideologico nel quale e contro il quale si mossero associazioni, gruppi studenteschi, intellettuali. L'entusiasmo per la rivoluzione cubana portò alla creazione, tra il 1960 e il 1963, di un discreto numero di associazioni americane che si richiamavano agli insegnamenti comunisti e socialisti.

Nelle grandi città americane, dove la contiguità fisica fra bianchi e neri creava tensioni e situazioni di attrito, i contrasti razziali si accentuarono; i bianchi chiedevano che la popolazione di colore fosse contenuta in “ghetti”. La decisione della Corte Suprema di riconoscere il diritto all'istruzione e di porre fine alla segregazione razziale nelle scuole all'inizio degli anni cinquanta, causò l'acuirsi della tensione razziale nel Paese. Gruppi reazionari estremisti come il Ku Klux Klan si contrapposero violentemente ai movimenti per l'uguaglianza dei neri che crescevano in tutti gli Stati-Uniti. I diritti civili, la libertà sessuale, l'opposizione alla guerra, l'emancipazione femminile animarono il movimento *hippie* degli anni sessanta che aveva nei *beat* un punto di riferimento. I rappresentanti di questa “controcultura” oltre a rifiutare i valori convenzionali del capitalismo, della competitività, dell'affermazione individuale, del benessere materiale borghese, cercano modelli di vita e valori alternativi a quelli proposti dall'Occidente opulento.

Gli Stati Uniti, con la loro partecipazione al conflitto in Vietnam che con Kennedy vede aumentare l'impegno militare a partire dal 1962 e l'intensificarsi dei bombardamenti aerei sul Vietnam del Nord, registrano un aumento del

dissenso alla guerra nell'opinione pubblica e soprattutto fra gli intellettuali *beat* e alcuni cantautori fra cui Bob Dylan. Il Vietnam, dopo la fine del dominio coloniale francese conosciuto come “guerra d’Indocina”, è diviso in due stati: Vietnam del Nord e Vietnam del Sud. La questione vietnamita si inserisce nella guerra fredda USA – URSS; gli USA per assicurarsi un baluardo nell’Asia sudorientale e temendo un predominio comunista nell’area, appoggiano la creazione di un governo anti-comunista nel Vietnam del Sud. A partire dal 1957 la guerriglia dei vietcong appoggiati dai paesi comunisti diventa sempre più pericolosa e minacciosa tanto da indurre gli USA ad intervenire in favore dei sudvietnamiti in una *escalation* di violenza e orrore.

In tale contesto Ginsberg, come molti altri intellettuali americani e occidentali, volge lo sguardo ad Oriente, alle sue religioni e filosofie che propongono un’esistenza in armonia con i cicli universali partendo dalla scoperta dell’interiorità dell’uomo e del suo inconscio dove si cela il significato profondo dell’esistenza. Ginsberg fa parte di un Occidente problematico; proviene, infatti, da una famiglia della borghesia ebraica, che affonda le sue radici in una terra dilaniata da lunghi conflitti religiosi, Israele, mentre la madre, di origine russa, è un’attivista filo-comunista, grande ammiratrice di Lenin e dell’Unione Sovietica, portatrice di valori alternativi al capitalismo occidentale e tuttavia insufficienti a rispondere alle aspettative del poeta. Egli, dunque, ha in sé le contraddizioni dell’Occidente e dell’Oriente e ne sente visceralmente il peso e lo squilibrio.

Fa parte, inoltre, di un Occidente “marginale” a causa della sua “diversità” sessuale, e sperimenta anche l’internamento in un ospedale psichiatrico di New York, luogo in cui la “diversità” è celata agli occhi della società ed è controllabile;

qui incontra il poeta Carl Solomon che lo inizierà alla poesia surrealista. Già sua madre, che aveva dato segni di squilibrio mentale, era stata internata in un istituto psichiatrico dove era morta nel 1956; il compianto per la sua morte e le riflessioni sulla morte saranno sempre presenti nella sua vita e nella sua opera. Poco dopo Ginsberg pubblica il suo primo libro *Howl and Other Poems* dedicato a Solomon. Il volume avrà un notevole successo anche sulla scia del processo celebrato contro il poeta accusato di oscenità. Qualche anno dopo, egli parte per una serie di viaggi in tutto il mondo. Agli inizi degli anni '60 è in India ma solo più tardi, nel 1970, verrà pubblicato *Indian Journals, March 1962 – May 1963, Notebooks, Diary, Blank pages, Writings*.

L'Induismo e Ramakrishna, la tradizione mistica dei Trascendentalismi di Concord e l'adesività panteistica di Walt Whitman, lo Zen calato dal suo ascetismo nella sessualità filtrata dal Tantrismo erano il bagaglio orientalista che accompagnò Ginsberg in India insieme alle divorate letture di testi letterari e filosofici indiani. Con quel bagaglio si scostò ancora una volta dalla cultura ufficiale e continuò a intridere di pietà e di panamore il suo dissenso.¹⁶²

Egli parte quindi con un notevole bagaglio di esperienze soggettive pregresse che diventano un fattore storico determinante nel suo incontro con l'India e fanno dei *Diari* una testimonianza storicamente importante del suo percorso umano in cui si rispecchia un'intera generazione. Il suo sguardo sull'Altro così a lungo vagheggiato ed ora presente dinanzi a lui, lo “costringe” a ri-collocarsi con una consapevolezza diversa nella sua storia personale ed in quella del suo tempo e a ridefinire la propria soggettività, punto di riferimento e specchio di tutta una

¹⁶² Pivano, Fernanda, *India India, India*, in Ginsberg, Allen, *Diario indiano*, trad. italiana a cura di Fernanda Pivano, Milano : Arcana, 1994, p. XXVI.

generazione. Questa soggettività tormentata in India percorre un cammino circolare di ri-costruzione dell'Io fra appartenenza e identità. Appartenenza rimanda a tutto ciò che di emotivo, familiare e affettivo lo lega al suo Paese, alla sua casa, al suo mondo ed è complementare all'identità, a tutto ciò che razionalmente serve a costruire il proprio Io: i suoi studi, le sue idee, la sua diversità, cose che lo allontanano dagli schemi bigotti e borghesi dell'America degli anni 50 e 60. Questo circuito di appartenenza – identità comporta dei rischi per cui oggettivare l'appartenenza può diventare un limite pericoloso di perdita della propria identità invece che di accrescimento. Ginsberg si allontana dalle sue appartenenze per ri-generare la propria identità, per aumentarla, per sottrarsi al rischio di perdersi in appartenenze diventate estranianti, non più familiari. Egli parte per costruire nuovi legami a culture, a linguaggi, perché ha bisogno di riposizionarsi su nuovi sistemi di pensiero; il suo, quindi, non è un semplice divagare e allontanarsi, non è un viaggio turistico, ma è un viaggio nella profondità del suo Io grazie all'incontro con l'Altro.

Tale circolarità dinamica di appartenenza e identità, legame e distanziamento costituisce il tormentato percorso esistenziale non solo di Ginsberg ma anche di tutti gli altri scrittori di questo corpus. I *Diari* ne sono un esempio: implicano una scrittura personale e privata dell'India, un approccio discontinuo e individualistico basato sulle sensazioni del momento che si vuole registrare senza vincoli temporali, a volte usando una sola frase o poche parole o, quando le parole mancano, schizzi e disegni. Questa soggettività opera delle scelte che rendono significativa quella parte di esistenza di cui si parla, seleziona il materiale da far conoscere, le sensazioni da descrivere, gli stati d'animo da registrare, racconta

quindi la *sua* India ma offre anche degli elementi di riflessione universali e oggettivi. Recarsi in India significa rendersi conto da vicino dell'esistenza di un mondo da sempre considerato lontano e ai margini dell'Occidente e che invece co-esiste con quello occidentale; confrontarsi con esso “costringe” a cambiare prospettiva e a riflettere in modo critico su se stessi e sull'Altro.

Così gli accadimenti della *sua* vita possono essere letti come accadimenti della vita, e l'Altro/oggetto della narrazione emerge come presenza urgente di narrazione, diventa soggetto/narratore e parla: l'India raccontata si intreccia con l'India raccontante nella scrittura diaristica. Questa scrittura, per sua natura selettiva e spesso incoerente, non offre garanzie di certezza né di verità poiché l'autore può ritrarsi e farsi scudo dietro la forma dell'io¹⁶³, “Parla di riflessioni, di mal di testa, del tempo e, un attimo dopo, può esprimere un pensiero relativo alla situazione politica o letteraria;”¹⁶⁴ il soggetto organizza il discorso, ne scandisce la narrazione.

In Ginsberg già i sottotitoli sono emblematici e possono costituire delle tracce di lettura. Egli, infatti, chiama i suoi diari *notebooks*, taccuini, per il carattere frammentario e contingente della scrittura che riproduce il suo caos esistenziale, *blank pages*, pagine bianche, vuote, dove *blank* è luogo aperto di incontro con l'Altro e di “resa” all'Altro, al suo mistero e alla sua inenarrabilità, *diary*, scrittura spontanea e *writings*, scritture molteplici. Vi sono disegni, schizzi, foto, linee

¹⁶³ Bachman, Ingeborg, *L'io che scrive*, in Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come utopia*, Milano : Adelphi, 1993, p. 65.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 65.

fluttuanti¹⁶⁵, parole e linee che creano strane combinazioni¹⁶⁶ alla maniera dei surrealisti. È consapevole dei limiti della sua capacità conoscitiva, diffida di se stesso e del linguaggio tradizionale come ordinatore coerente del reale, capisce che deve sperimentare e contaminare.

L'India esteriore, infatti, una volta interiorizzata, emerge dall'inconscio creando strani accostamenti che non trovano riscontro in nessun'altra scrittura. L'incontro con l'India dà luogo quindi a un'esperienza talmente vasta e poliedrica da non poter essere racchiusa in una forma espressiva univoca. La stessa scrittura, che in Occidente fin dalle origini è la forma principe con cui la razionalità cerca di comprendere e "inquadrare" il mondo, di fronte alla realtà magmatica e sfaccettata del subcontinente indiano si rivela inadeguata a compiere la sua tipica funzione di "dominio intellettuale". Per cercare di avvicinarsi al cuore della civiltà indiana, rifuggendo dagli stereotipi più consunti, la scrittura deve in certo qual modo tradire se stessa, cioè la sua struttura organizzata e gerarchica di frasi consequenziali sia da un punto di vista grammaticale che logico, e divenire linguaggio nuovo e antirazionalista, vale a dire frammentario e impressionista. Riprendendo un'intuizione presente già nei surrealisti, Ginsberg esplora tutte le potenzialità espressive del segno grafico, di cui la scrittura alfabetica è soltanto una parte. L'uso di schizzi e di linee ondegianti fa emergere quello che il razionalismo, tipico della scrittura occidentale, non riesce a cogliere, in quanto non applicabile con gli stessi risultati a civiltà diverse.

¹⁶⁵ Ginsberg, Allen, *Indian Journals: March 1962-May 1963*, New York : Grove Press, 1996, pp. 160-161.

¹⁶⁶ Ibid., p. 164.

Il segno grafico, infatti, costituisce uno degli aspetti dell'esperienza visiva¹⁶⁷ e della sua trasposizione per iscritto; è un vedere la stessa realtà ma in modo diverso, con la consapevolezza che non c'è un solo modo di presentarla e con un'altrettanto importante consapevolezza per cui ciò che abbiamo di fronte si può opporre ai nostri tradizionali modi di conoscenza/rappresentazione. In alcuni casi, poi, la testimonianza può diventare perfino più importante del testimone¹⁶⁸. Questo accade nei *Diari* in cui l'India, sfidando i consueti processi cognitivi, costringe ad una scrittura/lettura diversa del testo. I *Diari* si aprono con tre pesci disegnati in maniera stilizzata con pinne e squame in bell'evidenza, i corpi confluiscono in un'unica testa con un occhio in comune; subito dopo vi è la dedica e, nella pagina successiva, uno schizzo molto approssimativo di quella che potrebbe essere una chiesa. Tali disegni costituiscono degli indizi ben precisi di come l'India si sia fatta "vedere" dal poeta attraversando ineffabilmente tutti i modi di scrittura.

Sembra quindi che il rapporto di Ginsberg con l'India sia pre-razionale, viscerale, e che quindi soltanto una scrittura im-mediata, stravolta rispetto a una funzione puramente descrittiva e trasformata invece in espressione dell'inconscio, può permettere di comunicare il nucleo più autentico dell'incontro con una civiltà totalmente altra. E l'inconscio non ha vincoli logici, non ha coordinate spazio-temporali cui obbedire ma procede per giustapposizioni sequenziali, per immagini impossibili, a volte spaventose, a volte grottesche di cui si è in balia. Ginsberg le registra rapidamente così come faceva durante le sue sedute di analisi; la scrittura dell'India testimonia questa deriva della ragione e anzi ne accentua il raggio

¹⁶⁷ Berger, John, *Sul guardare*, a cura di Maria Nadotti, Milano : Bruno Mondatori, 2003, p.88.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 87.

perché costringe a fluttuare in un magma linguistico ormai estraniante e a ripensare il come dire l'Altro che resiste al modo classico di raccontare. Usa il verbo *to score*¹⁶⁹, prima che registrare, significa intaccare, marcare, segnare un punto ma anche rimproverare e, volgarmente, scopare¹⁷⁰ e la dice lunga sul rapporto complicato dello scrittore con l'India e con le sue scritte, un rapporto intenso, impulsivo che lascia il segno profondamente. Da pagina 159 a pagina 164 vi è un trionfo di linee/scarabocchi/onde nuvole, parole che rappresentano la discesa, con gradini e scivolate linguistiche: “floating freely,”¹⁷¹ il nero vuoto riempito con oggetti solidi, il segno che prevale sul vuoto e sul nulla, che si impossessa dello spazio; ecco l'inconscio che si manifesta prepotente e a modo suo, che lascia schegge fulminee di sé, linee rapide che rimandano a qualcosa di inspiegabile, che si fanno disegnare ma si sottraggono ai normali processi cognitivi. Frammenti dello scrittore e frammenti dell'India È questa una possibile spiegazione dell'assoluta originalità dei diari indiani di Ginsberg che si inseriscono in quella tradizione letteraria che ha contribuito a squarciare l'alone mistico-legendario-esotico dell'India che rifugge da ogni canone di narrazione lineare e organica e scava nel profondo dell'esistenza/delle esistenze.

Nella Nota all'edizione italiana Ginsberg parla dei *Diari* come di “appunti abbozzati alla rinfusa,” un libro “molto disordinato”¹⁷² in cui la varietà di argomenti, di descrizioni, di sensazioni ed emozioni, di scritte, ne fanno un esempio di contaminazione di stili e di linguaggi e fanno capire come l'India abbia

¹⁶⁹ Ginsbegr, A., *Indian Journals*, cit., p.40.

¹⁷⁰ *Il nuovo dizionario Hazon*, Milano : Garzanti, 1990.

¹⁷¹ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 163.

¹⁷² Pivano, F., *India, India, India*, cit., ,p. XXVII.

“imposto” al poeta l’invenzione di una nuova scrittura. Se i diari di Paz e Moravia uniscono esperienza personale e taglio saggistico, se Pasolini concilia tono lirico e presentazione della realtà, Ginsberg mescola e stravolge tutti questi elementi per cui si alternano descrizioni della realtà e sensazioni personali, riferimenti politici e esperienze visionarie e oniriche, poesie, disegni, scrittura pittorica stile Apollinaire. Questo caleidoscopio narrativo lo ha reso consapevole del fatto che l’India non si fa incasellare in nessun genere letterario, rimane materiale grezzo, frammentato e disordinato che non può avere nessun’altra “forma” se non *questa* forma diaristica. Il diario diviene luogo di libertà di espressione e luogo di resistenza ad ogni “costrizione” letteraria.

I *Diari* rivelano un uomo in crisi con se stesso e con il suo tempo, con la società americana e occidentale da cui però non riesce a prescindere e a cui fa continuo riferimento anche e soprattutto dall’India ma con un linguaggio diverso in cui Occidente e Oriente, giustapposti, diventano i poli dialettici del suo cammino fra vecchie appartenenze e nuovi legami, fra sradicamento e ricerca/rafforzamento identitario. In India Ginsberg ricerca un maestro spirituale, un guru, una guida, un nuovo legame. In una intervista rilasciata a Suranjan Ganguly nel 1993, egli afferma di essere andato in India anche perché era “...the most rich and exquisite and aesthetically attractive culture. And also least expensive...”¹⁷³ L’attrazione estetica lo aveva spinto ad ascoltare conferenze sullo yoga in America, e a leggere testi che avevano ravvivato il suo desiderio di conoscere l’India:

¹⁷³ Ganguly, Suranjan, *Allen Ginsberg in India: an interview*, “Ariel: A review of international English literature”, 24:4, October 1993, p. 22.

I read some Krishnamurty, some saint poetry, some Yogananda, a little of Mahabharata, some of the Vedas, and translations by Isherwood and Prabhavananda of the Upanishad. I had also read Lin Yu Tang's *Wisdom of the East*. Then on the ship I read *A Passage to India* and *Kim*, the Jataka tales and some Ramayana.¹⁷⁴

Nella stessa intervista dice di aver assistito, a New York, a spettacoli di danza indiana rimanendo colpito dalla capacità di controllo totale e assoluto del corpo attraverso cui passa un'energia straordinaria. L'India quindi come fonte di ispirazione per una svolta umana e artistica; queste sue letture suggestive e "alternative", infatti, insieme ad una spiritualità così antica e arcana sono indicative di una ricerca di nuovi punti di riferimento, di una dimensione diversa cui appartenere, ecco perché Ginsberg si avvicina all'Oriente ancor prima di recarvisi.

Una volta in India, rimane ancor più affascinato e sorpreso da idee, culture, rituali e tradizioni così differenti. Ne scaturisce un "contro-discorso" in cui la *sua* storia personale e culturale, che è poi la storia dell'epoca cui appartiene, si affianca alla *sua* visione del subcontinente indiano. La sua opposizione al neomaterialismo, alle proposte giudicate insufficienti della chiesa giudaico-cristiana, alle ambizioni individualistiche, all'interventismo bellico e la "prepotenza" con cui l'India si impone al suo sguardo, lo portano a creare un linguaggio non lineare che è la sfida indiana ai sistemi occidentali tradizionali di conoscenza, di narrazione e di lettura.

¹⁷⁴ Ibid., p. 22.

La dedica iniziale è emblematica della trasformazione prodotta dall'Altro. È lunga un'intera pagina, è densa di nomi e si situa fuori dai canoni classici. È indirizzata a persone diverse ed è una sorta di compendio della sua esperienza in India. Alcune persone, con nomi dalla pronuncia impossibile, sono state conosciute dal poeta durante il suo soggiorno indiano e sono affiancate a vecchi amici, in sequenze scandite dalla punteggiatura: ad ogni virgola corrisponde un piccolo episodio. Nomi inglesi e indiani si alternano ad identificare persone ben precise che Ginsberg ci tramanda fissandole in gesti e parole che molto dicono del loro animo. Maurice Frydman con la sua attitudine pratica dice: “stop going around looking for Gurus,”¹⁷⁵ mentre Swami Shivananda suggerisce :“Your own heart is the Guru;”¹⁷⁶ la classica dicotomia Occidente-razionale, Oriente-spirituale viene superata grazie ad una graffiante ironia che gli permette di prendere le distanze dall'Occidente verso cui è fortemente critico, e allo stesso tempo, di smorzare l'entusiasmo iniziale verso l'Oriente che aveva caricato di grandi aspettative e speranze. L'ironia è anche una forma di difesa nei confronti di un Altro che lungi dal fornire risposte, ripropone in maniera ancora più drammatica interrogativi esistenziali. Un Altro che, proponendosi nella sua incomprensibilità e opacità, “costringe” il poeta ad una scrittura ironica in cui le parole vengono usate nel senso del loro antonimo e diventano luogo di molteplicità, di produzione di significati altri. Sarebbe molto interessante discutere le implicazioni di questa figura complessa che tanta parte ha nella scrittura di Ginsbegr ma purtroppo non abbiamo il tempo di farlo in queste pagine.

¹⁷⁵ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p.3.

¹⁷⁶ Ibid.

Ritornando alla dedica iniziale, H.H. il Dalai Lama chiede: “If you take LSD can you see what’s in that briefcase?” mentre Sri Krishnaji fa voto di silenzio dicendo che “that silence would be good for America,”¹⁷⁷ e Gopinath Kaviraj che dice: “What you are doing seems to be well,”¹⁷⁸ sono indicativi di quel distacco necessario per arrivare ad una saggezza pratica da applicare al quotidiano: “If you see anything horrible don’t cling to it if you see anything beautiful don’t cling to it.”¹⁷⁹ Ironia, saggezza, riferimenti letterari: “Take Blake for your Guru,”¹⁸⁰ linguaggio da periferia : “Citaram Onkar Das Thakur who advised quitting onions meat sex cigarettes in order to find a Guru”¹⁸¹ ma anche mantra e feste tradizionali come il Magh Mela, costituiscono i molteplici elementi di questa lunga dedica e fanno già capire quale sia stato il biglietto da visita dell’India.

La scrittura, coadiuvata dalla tecnica del montaggio mutuata dal cinema, dà origine ad una parola “visiva” e orale. Siamo di fronte a piccole sequenze cinematografiche con dialoghi scanditi dal discorso diretto introdotto da “who said”, “who asked”, e persino da “who sang” che precede la trascrizione di mantra “Hare Krishna Hare Krishna” e la reiterazione di “Guru, Guru, Guru”. Riportare i mantra, sillabe che ripetute di continuo diventano puro suono, permette al poeta di trasmettere quelle vibrazioni fisiche intense che creano una relazione non basata sul *logos* razionale ma su percezioni foniche, dominio assoluto della fisicità e dell’orecchio ancor prima della vista. Già nella dedica vi è quindi il tentativo di

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

creare una scrittura vocale dell'India per raccontare un avvicinamento all'Altro basato sulla pura relazione e sullo scambio creativo.

Musica, parola, ritmo sono elementi presenti nella dedica e in stretto rapporto fra di loro. Ginsberg cerca di reinventare l'oralità della cultura indiana nella scrittura e di conciliarla con la musica jazz cui guardavano con grande interesse gli esponenti della beat generation. Il jazz, musica afroamericana di protesta, sconcia, dal ritmo sincopato, brusco, ambiguo, basato non sulla gerarchia ma sulla sincronicità degli interventi, ben si armonizza con la *sua* percezione dell'India. La dedica, dal linguaggio non melenso, ma nitido, a volte crudo, sottilmente ironico e fortemente sincopato, ha i toni del jazz, sembra quasi una *jamm session* in cui una molteplicità di voci non prevaricanti l'una sull'altra, offrono una variazione sullo stesso tema. Gli interventi in prima persona sono messi fra virgolette, tutti parlano e così il tema da personale diventa corale proprio come nel jazz. Il ritmo è essenziale, la cadenza ritmica della successione dei versi diventa essa stessa produttrice di senso e il soggetto con la sua storicità risulta fondamentale nell'organizzare il movimento narrativo.

Il ritmo come “organisation du mouvement de la parole dans le langage par un sujet, et d'un sujet par son langage”¹⁸² riscopre e recupera l'empiricità e la corporeità del linguaggio legato all'esperienza soggettiva. Il ritmo come disposizione dei materiali linguistici, apre, quindi, nuovi orizzonti espressivi che si mescolano e contaminano come il montaggio cinematografico e il sincopato del jazz, accentuando così il carattere significante del ritmo stesso. In *India song* la presenza della voce narrante e delle voci dei personaggi sembra dare, in un abile

¹⁸² Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, 1995, p.14.

gioco di alternanze, una circolarità alla narrazione, tesa a creare un ordine nella vicenda, nonostante l'apparente frammentarietà drammaturgica. Il suggestivo tema musicale, che fa da filo conduttore e sottolinea i momenti più intensi della vicenda, appare come una sorta di mantra che non mira solo a "ipnotizzare" lo spettatore, ma anche ad avvolgere i fatti narrati, evocati, sognati, in una prospettiva unitaria in cui vita e sogno finiscono per compenetrarsi in maniera indissolubile e indistinguibile.

In Ginsberg il ritmo non è un elemento destinato a "dare ordine" al discorso poetico. Al contrario: con le sue sincopi e con i suoi strappi improvvisi vuol spiazzare il lettore, ma non tanto per sorprenderlo o per scandalizzarlo, quanto per rendere al meglio l'irriducibile caoticità del mondo. Il ritmo qui non serve a produrre un senso lineare, vuole invece aprire delle ferite e far emergere la magmaticità della vita, che può essere colta, pertanto, solo da un linguaggio che rasenta il delirio. Il lavoro di Ginsberg tende al recupero dell'oralità che è anche contrapposizione al razionalismo occidentale espresso da un linguaggio geometrico – lineare. "Et la poésie, la littérature ont ce rôle, de faire entendre partout et toujours l'Orient du langage, son état naissant, la série sans fin de ses renaissances."¹⁸³ La poesia, la letteratura fanno capire che la realtà è sempre molteplice e opaca. Meschonnic afferma che l'oralità è l'avvenire del soggetto, il riconoscimento della sua storicità e dell'unicità della sua voce.

I *Diari* cominciano con un sogno premonitore, *premonition dream*, "Dream, after week of unhappiness and mood arriving by Ship on the Shore..."¹⁸⁴ un sogno

¹⁸³ Meschonnic, H., *Politique du rythme*, cit., p.599.

¹⁸⁴ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p.5.

di felicità totale “I’m deliriously happy,”¹⁸⁵ il sogno di una terra promessa in cui convergono aspettative diverse e opposte all’Occidente lasciato alle spalle ma in cui cominciano ad affacciarsi già le prime contraddizioni e le prime domande “... a beautiful front street rich waterfront like vaster Chicago – I wonder what city I’m in...”¹⁸⁶ Ginsberg è disorientato e attraverso la comparazione cerca di trovare punti di riferimento noti e sicuri sorprendendosi della coincidenza di alcuni quartieri moderni ed eleganti di Bombay con quelli delle città americane. L’America, l’Occidente è sempre presente nei *Diari*:

Penahand & book on pillow
back in aether dreams of India -
Ganja or Morphine & sleeping pills – ,
Sitting crosslegged together
Mind racing off into parties in Faraway
Manhattan - ¹⁸⁷

Penna a portata di mano, libro sul cuscino e viaggi allucinati da registrare subito, ecco un suo metodo di scrittura mentre a gambe incrociate pensa a New York. L’America dialoga con l’India mentre il poeta, a Bombay, camminando di notte lungo le strade attraversa la porta del mondo delle favole:

I go thru fairyland gate to the Rashbehari Rich Section with modern Apartment [...] I never realized how it would feel, first those nites of old city waterfront, then the Great All India Gate to the New City I’m in now which goes on miles too- ¹⁸⁸

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid., p.146.

¹⁸⁸ Ibid., pp.5-6.

Come Pasolini, anche Ginsberg fa riferimento alla Porta dell'India, attraversarla significa passare in una dimensione nuova di arricchimento. Si sente felice in India anche se la felicità si accompagna spesso alla meraviglia dei corpi coperti da lenzuoli bianchi riversi sulle strade "I'm amazed by this street display,"¹⁸⁹ della povertà così brutalmente visibile e desolante che si espone senza pudore. Lo scrittore vuol vivere la realtà indiana fino in fondo affittando un appartamento economico, immergendosi nella spiritualità orientale, sentendosi finalmente libero, questa era l'opportunità da afferrare, la libertà della vita contro le costrizioni ed il conformismo dell'Occidente: "That was a revelation: how deeply the sense of a spiritual existence could penetrate everyday relations, the streets and streets signs..."¹⁹⁰ Ecco la sua nuova appartenenza, i suoi nuovi legami, il nuovo modo di vivere i rapporti con gli altri alla luce di una rinnovata spiritualità. In India Ginsberg rinforza e riposiziona se stesso ed il suo essere nel mondo grazie ad una religiosità più intima, ad un rapporto più profondo dell'uomo con Dio,¹⁹¹ a nuove relazioni umane; capisce, tuttavia, di non aver trovato un rimedio ai suoi mali ed una risposta completa alle sue domande e si affida all'ironia: a Kerouac scrive delle divinità orientali: "Ganeshes for Peters, Buddhas for the Jacks, Kalis & Durgas for Bill & ilk – a huge cartoon religion with Disney gods with 3 heads & 6 arms killing buffalo demons."¹⁹² Usando la forma plurale moltiplica le divinità e i nomi dei suoi amici, il dio della letteratura e della saggezza ai Peters, la meditazione ai Jacks, il furore e il terrore ai Bill. Il pantheon

¹⁸⁹ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p.6.

¹⁹⁰ Ganguly, S., *Allen Ginsberg in India: an interview*, cit., p.25.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p.64.

indiano nella sua pluralità e quindi nella sua possibilità di poter dialogare con tutte le sfaccettature dell'animo umano, nel suo mostrarsi visivamente e fisicamente, Ganesh come elefante, Kali con la lingua fuori e al collo una collana di teschi umani, colpisce e turba il poeta; le divinità dell'India gli fanno intravedere una nuova religiosità, più umana e “allegra” e meno oscura e cupa. Ma come parlarne?

Il discorso diventa ironico, nasconde e svela la relazione complessa di Ginsberg con l'India; maschera la profondità e incomprensibilità della religione indiana svelando la difficoltà dell'occidentale a capirla usando il linguaggio lineare. Le parole si sdoppiano, il discorso moltiplica i suoi significati e diventa esplosivo perché contiene anche il suo antonimo. L'enorme religione *cartoon* impone la sua immagine, i suoi colori, i gesti delle divinità, la sua enorme profondità e la sua leggera “superficialità”. Religione/*cartoon*, l'ironia svela l'incontro perturbante del poeta con l'India che non dà risposte, anzi nasconde la sua profondità.

Nei *Diari* il 25 marzo 1962 annota:

After all, what's all that experience limited as it is, to a Henry James of the entire Kosmos? So flit as I go by – all I've seen is my own life go by, swift as a mosquito with climatic buzzings of aestheticism & self congratulatory Rhapsody & morphia inactions & musings furthermore. An open closet door – I'll return to the States, take an apartment – where with thinning hair & more tentative soul, arrange my possessions, type up my notes, discharge them for posterities, place my statue in order – one Japanese scroll of medium quality, one Korean print of an awakening Roshi, several cheap Nepalese tantric small figures, Tara, Avaloketesvara, the 1000 armed Destroyer of Death, Ganesha with a red belly button, Hanuman Pious & paying, Krishna fluting, Shiva whirling his arms & dancing, Kali with a necklace of skulls on Shiva's belly astride – an orange wool Tibetan Blanket, a few Amazon cloths & pipes, a Mexican basket, a straw hat and whatever other Persian type miniatures I

collect – and that’s the accomplishment of a life searching and travel wherever I can go on my earth.¹⁹³

Medita sulla brevità della sua esperienza e della vita, fuggevole come un ronzio di zanzara, ma piena di momenti di arte, di poesia, di morfina, di meditazione. Usa un linguaggio retorico, ricorre alla comparazione col mondo animale per farci entrare nel suo vissuto o per allontanarci ancora di più, si inventa delle metafore ardite e ci restituisce se stesso e la sua India che è uno di questi ronzii, passeggero perché prevede un ritorno in America, ma con una soggettività più forte, un’anima più sperimentatrice e ricca di averi (*possessions*) materiali e umani (*notes*). È il compimento di una vita di ricerca, di viaggi fuori e dentro se stesso, di legami vecchi e nuovi che si intrecciano. E la sua vita è anche in queste frasi brevi che si rincorrono, frasi giustapposte che incalzano la lettura, poche subordinate e un susseguirsi di pensieri “visivi” e “uditivi.” Suoni, parole e ritmo: la zanzara, che è la sua vita, passa con “climatic buzzings,” mentre con la macchina da scrivere egli *type* i suoi appunti e poi elenchi di cose concrete: stampe coreane, rotoli giapponesi, figurine tantriche nepalesi, una coperta arancione, un cappello di paglia e nomi di divinità indiane rappresentate in statue nelle loro tipiche caratteristiche. Nomi che rappresentano l’India ma che ormai vivono di vita propria, nomi ricorrenti cui il poeta è fortemente legato, nomi di personaggi, strade, luoghi che “solo nella letteratura acquistano leggibilità”¹⁹⁴ e con i quali il rapporto è “inesorabile,” nomi che identificano ed evocano. Nomi che parlano del viaggiare e dello spasmodico vedere che accompagna ogni viaggio e questo più di

¹⁹³ Ibid., pp.9-10.

¹⁹⁴ Bachmann, I., *Il rapporto con i nomi*, in Bachmann, I., cit., p. 84.

tutti. L'occhio ha bisogno di ordinare ciò che vede e si affida alla catalogazione nominale che, mentre fissa luoghi, cose e persone in un immutabile presente, li avvolge in un'atmosfera mitica, suggestiva.

Il nome è l'altro da sé, è un tentativo di descrizione oggettiva della realtà, un tentativo di “padroneggiarla” che diventa anche espressione di un'esperienza estraniante in cui la “confusione” e citazione di nomi narra la tensione interiore di Ginsberg perso nell'onomastica indiana e tormentato da quella occidentale. Invoca, fra gli altri, Kali, Durga, Krishna, Buddha, Allah, Jaweh, Christ e Coyote, si chiede se ci sia qualcun altro oltre se stesso,¹⁹⁵ e così i nomi giustapposti, con sottile ironia destabilizzano e sconvolgono il linguaggio ritraendosi in uno spazio opaco di incertezza e di insoddisfazione. Ginsberg attraversa questi nomi come fa con i luoghi, li seleziona, li cita, li usa per creare nuove relazioni, per rafforzare le vecchie, ma alla fine chi ode la sua supplica?

“There is no direction I can willingly go into without strain – nearest being lotus posture & quite mornings, vegetarian breathing before the dawn, I may never be able to do that with devotion,”¹⁹⁶ la ricerca di nuovi legami, di nuove appartenenze è faticosa perché implica uno sradicamento cui non corrisponde una risposta precisa, l'India non dà risposte semmai accentua ancor di più gli interrogativi e con essi la sofferenza. Da qui l'ironia per difendersi da se stesso e da quel mondo che acuisce la problematicità del senso dell'esistenza, da qui la coesistenza di un registro “alto,” riflessivo, e di uno, immediato, sbrigativo, pieno di amarezza: “My hair is getting long, wearing a huge thin silk shirt, useless, to

¹⁹⁵ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 10.

¹⁹⁶ Ibid.

perfect my conscience. A smoking habit my worst Karma to overcome.”¹⁹⁷ E così le riflessioni si affollano fin dai primi mesi della sua permanenza in India:

What’s to be done with my life which has lost its idea? If it’s a matter of each being has to create its own divinity, far be it from me to know what to do or be. I don’t even have a good theory of vegetarianism. As for love & sex I don’t know what to say [...] ¹⁹⁸

In Oriente cerca di riposizionarsi rispetto ad una direzione di senso nuova da dare alla sua vita ma nello stesso tempo avverte la paralisi illusoria di ogni ricerca e si rifugia nel linguaggio ironico, che non sa cosa dire, che non riesce a dire e poi per cosa, per chi scrivere?

I daren’t write it all down, it’s too shameful & boring now & I haven’t the energy to make a great passional autobiography of it all – for who’s all that autobiography for if it doesn’t deliver heaven or reasonable equivalent? Anyway, who is that autobiography for? Young kids after the movies? I guess I have nothing to contribute to general edification by this vague haphazard slow motion death.¹⁹⁹

La scrittura dovrebbe consegnare il paradiso o, forse, qualcosa di ragionevolmente equivalente, oppure contribuire alla generale edificazione, dovrebbe servire a qualcosa e a qualcuno. Il poeta cerca, anche in India, di fare qualcosa che serva a se stesso, *in primis*, ma anche agli altri e le sue azioni poetico/letterarie vanno in questa direzione di senso (universale) della vita e dell’arte. La sua scrittura del fare si esprime nell’uso del verbo *to make*, che

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid., p. 11.

¹⁹⁹ Ibid.

esprime tutta la fattiva operazionalità dello scrivere come atto manuale, artigianale in cui forse, la mano, che fabbrica il testo, viene prima del pensiero che lo elabora. I *Diari* mostrano l'esecuzione delle scritture più veloci del pensiero e della memoria ordinatrice e, la loro "grezza" presenza, diventa, soprattutto nei disegni, la "description d'une méthode d'exécution,"²⁰⁰ di un'esperienza che è, prima di tutto visiva, "imagée."²⁰¹ Cammina con naturalezza per le strade con pochi vestiti addosso, una naturalezza così ovvia da far risaltare in tutta la sua assurdità l'artificio di alcune convenzioni americane.²⁰² In una lettera a Neil Cassidy scritta a Calcutta nell'ottobre del 1962 scrive :

We (Peter here to) know a lot of people, poets & businessmen, go round on streets in indian clothes & I got long black hair down to shoulders & a beard & Peter long blond hair, we sure look looney. But everybody here also looks looney so we pass unnoticed more than if we were in slacks & U.S. hair.²⁰³

Il poeta smette gli abiti occidentali e con essi tutto il mondo di significati, tradizioni e convenzioni in cui è vissuto per vestirsi dell'India e portarla tangibilmente addosso.

Anche Eliade racconta di una sua visita al tempio di Hardwar in abiti europei suscitano curiosità e interesse nella folla " Mon apparition en habits européens provoque la curiosité et l'enthousiasme de la foule, car ma visite respectueuse est un hommage au Gange,"²⁰⁴ tali abiti sono un evidente segno di riconoscimento di

²⁰⁰ Agacinski, Sylviane, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 84.

²⁰¹ Agacinski, S., *ibid.*, p. 64.

²⁰² Ganguly, S., *ibid.*, p.25.

²⁰³ Gifford, Barry (ed.), *As ever. The collected correspondence of Allen Ginsberg and Neil Cassidy*, Creative Arts Book Company, 1977, p. 208.

²⁰⁴ Eliade, Mircea, *L'Inde*, Paris : L'Herne, 1988, p. 152.

cui si disfa quando trascorre un inverno nell'eremo indiano di Svarga-Ashram, stanco di attirare l'attenzione, di dover continuamente togliere e rimettere le scarpe ad ogni tempio e in ogni luogo sacro da visitare.²⁰⁵ Cambiare abito diventa così un cambiare *habitus* e vivere fino in fondo la realtà indiana percorrendo sentieri di vita diversi da quelli occidentali, abbracciando simboli differenti ed una particolare prospettiva di vita, un modo diverso di interpretare l'esistenza, adottando un comportamento visibilmente antitetico a quello occidentale. Ginsbegr trova tutto questo in India, luogo che dà brividi e felicità al tempo stesso, sensazioni caotiche e frenetiche che vengono annotate confusamente in “chaos notations”²⁰⁶ unica alternativa alla linearità occidentale cui, peraltro, era già estraneo.

Le *Notes for Stotras to Kali as statue of liberty*,²⁰⁷ sono appunti per dei versi alla divinità Kali assunta a nuova statua della libertà. Kali, dea del terrore è rappresentata con una collana di teschi al collo, ai teschi il poeta sostituisce personaggi storici occidentali:

The skulls that hang on Kali's neck, Geo Washington with eyes rolled up & tongue hanging out of his mouth like a fish, N. Lenin upside down; Einstein's hairy white cranium. Hitler with his mustache grown walrus-droop over his lip, Roosevelt with grey eyeballs; Stalin grinning, Mussolini with a broken Jaw, Artaud big eared & toothless; the subtle body of Churchill's head transparent & babylike; an empty space for Truman, Mao Tze Tung & Chang Kai Shek shaking at the bottom of the chain, balls with eyes & noses jiggled in the Cosmic Dance;

Michelangelo's flayed empty skin hanging from one of the whirling arms, and a huge goddess eye looming over that in its eyebrow oval – [...] Right eye

²⁰⁵ Ibid., p. 170.

²⁰⁶ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 135.

²⁰⁷ Ibid., p. 13.

in the third head affix on the helpless body of Allen Ginsberg writing a poem to transfix his human image in the goofy cloud of his brain-²⁰⁸

Sul corpo di Kali si inseriscono come in un fotomontaggio personaggi occidentali e orientali dipinti a piccoli tocchi irriverenti e sarcastici mentre il poeta si rappresenta nell'atto di scrivere una poesia che con ironia trafigge coloro che sono stati alla ribalta della scena mondiale, che hanno avuto ed usato il loro potere e che hanno "scritto" pagine di storia. Ginsberg li raffigura come appendici della divinità orientale Kali, dea del terrore, della distruzione e della morte. In questa visione viene completamente stravolto il concetto lineare di storia in cui passato e presente convivono nell'atto dello scrivere. Non più successione diacronica di eventi concatenati, la storia viene superata e trascesa in una dimensione spirituale più alta in cui gli avvenimenti terreni non sono altro che il transitorio "vestito" di ciò che dura in eterno. Questa dimensione dell'eterno non può essere colta da una scrittura fluida e razionale, ma da una lingua nuova in cui prevalgano le associazioni inconscie e le intuizioni liriche, in cui la scansione temporale determinata dalla successione irreversibile degli attimi è sostituita da una dimensione priva della consueta distinzione tra presente, passato e futuro. Tutti gli attimi assumono così la stessa importanza: il passato e il futuro sono sempre presenti, il presente cessa di essere la misura del tempo. Trionfa l'anacronismo espresso da una scrittura aspra, jazzistica. Più che dalla prosa, forma tipica di espressione del pensiero logico, questa dimensione anacronistica può essere colta dal linguaggio poetico in cui il lirismo della soggettività, il ritmo ordinatore del

²⁰⁸ Ibid.

movimento della parola, può dispiegarsi liberamente e senza costrizioni che possano ingabbiarlo. La poesia mette in crisi il segno, non vi è *mimesis*, le parole non sono più le cose ma agiscono sui modi di sentire e di pensare trasformando il rapporto del soggetto col linguaggio. Infatti la visione della statua della dea Kali produce nella mente di Ginsberg un vorticoso accavallarsi di immagini di personaggi appartenenti a diverse epoche storiche. Il poeta accosta Washington, Lenin, Einstein, Hitler, Roosevelt, Stalin, Mussolini, Artaud, Churchill, Truman, Mao, Chang Kai-shek, Michelangelo, personaggi che rappresentano le categorie epistemologiche occidentali della Storia, della Letteratura, dell'Arte. La poesia, nella sua materialità, permette di mescolare tali categorie, di farle dialogare e coesistere in uno stesso movimento ritmico; attraverso il suo linguaggio immediato, permette di riscrivere la Storia, la Letteratura, l'Arte superando lo schematismo tradizionale, la divisione fra sfere del sapere. Così la poesia agisce sul soggetto storico aiutandolo a ridefinire il suo essere-nel-mondo e la sua esperienza del mondo.

L'icona della dea, insolita agli occhi di un occidentale, funge da detonatore di un processo psichico avulso dalle consuete coordinate spazio-temporali. Come per Benjamin che, passeggiando per le strade di Parigi si “caricava del tempo,”²⁰⁹ invitava il tempo a sé, al punto da sprofondare in una “ivresse anamnésique,”²¹⁰ così Ginsberg, atipico *flâneur* contemporaneo, si ritrova in una dimensione percettiva sospesa tra due tempi: “[...]il n'a plus de temps à lui et éprouve

²⁰⁹ Agacinski, S., *Le passeur de temps*, cit., p. 63.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

l'absence de temporalité absolue.”²¹¹ Questo tempo indefinito, caotico, è un terreno fertile, soprattutto a livello mentale, per il manifestarsi di immagini non legate da alcuna consequenzialità cronologica, anacronistiche. Del resto l'anacronismo come ricorda la Agacinski: “...plus qu'une permanence, est donc une survivance, un reste paradoxal, déplacé, chronologiquement insolite. Il a toujours à voir avec le spectre ou le fantôme.”²¹² E sono proprio questi spettri mentali che assalgono Ginsberg in una confusione tra esperienze “vissute” – in quanto alcuni personaggi evocati hanno incrociato la vita del poeta – e esperienze “libresche”. Il poeta sperimenta una condizione: “ [...] traversée par une «deuxième existence», issue des livres, de sorte que les différents types d'expérience fusionnent et passent l'un dans l'autre.”²¹³ Ma in questo non c'è nessuna contraddizione: “L'expérience *vécue* ne s'oppose nullement à l'expérience *lettrée*, chacune est informée et transformée par l'autre.”²¹⁴ E forse non è un caso che questa duplice esperienza sia generata da un' *immagine*, in un'epoca come la nostra in cui, per la prima volta nella storia dell'umanità, possiamo cogliere il movimento stesso che va dal passato al presente, possiamo esperire “le monde en train de passer.”²¹⁵

Ginsberg poi, in un certo senso, può essere considerato come uno degli ultimi rappresentanti di quella che Alain Badiou ha definito “l'âge des poètes”. Non si tratta di una categoria storiografica, bensì filosofica. Infatti i poeti dell' “âge des poètes” sono coloro che cercano di restituire la “cosa” al suo “non-pensato”: la

²¹¹ Ibid., p. 63.

²¹² Ibid., p. 118.

²¹³ Ibid., p. 64.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid., p. 66.

poesia mira a ottenere l'abolizione del pensiero sottomesso al *cogito*, quello calcolante tipico del razionalismo occidentale da Cartesio in poi, perché – come scrive Alain Badiou – “ la réflexion consciente constitue un obstacle monadique, ou fermé, à l'évidence de l'être, à la présence comme telle.”²¹⁶ L'essere non si dà nel pensiero dell'essere perché il pensiero dell'essere è solo pensiero di un pensiero. Il pensiero dà sempre un “colore” alla realtà e rischia di sovrapporre un'interpretazione alla pluralità irriducibile dell'essere. Il lavoro poetico di Ginsberg si muove in una direzione completamente opposta: mira a liberare la realtà da tutte le incrostazioni interpretative che si sono sedimentate sul puro manifestarsi del fenomeno e vuole invece recuperare l'originarietà dell'essere attraverso un linguaggio che si liberi del *cogito* cartesiano e che faccia emergere, incontaminata, l'Idea. Si potrebbe quasi dire che, come diceva Heidegger, non è il poeta, ma è il linguaggio che parla: l'essere si manifesta attraverso il linguaggio e il poeta è soltanto il medium con cui il linguaggio emerge. La poesia di Ginsberg produce quella che Badiou chiama “désobjectivation,”²¹⁷ l'oggetto è la figura di cui il pensiero si serve per strutturare la propria conoscenza, per ridurre la realtà entro le proprie categorie interpretative. Ma la poesia novecentesca, in uno dei suoi filoni più significativi - nel quale a buon diritto si inserisce lo stesso Ginsberg – ha cercato di liberarsi dalla dittatura del significato, dalle ristrettezze insite nel mero rapporto nome-oggetto. Come ha scritto Badiou “l'âge des poètes anime une polémique contre la signification, visant ainsi l'objectivité, qui est l'être *captif* de

²¹⁶ Badiou, Alain, *L'âge des poètes*, in Rancière, Jacques (sous la direction de), *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, Paris : Albin Michel, 1992, p.25.

²¹⁷ Ibid., p. 33.

la signification [...]”²¹⁸ Anche Pessoa, con l’eteronimo di Alberto Caeiro, aveva scritto che le cose non hanno un significato: hanno un’esistenza. La poesia può cogliere questo senso profondo soltanto se rinuncia all’aridità del binomio significante-significato. Ai versi di Ginsberg si adatta benissimo la massima di Archibald McLeish: la poesia non deve significare, ma essere.

Il poeta trafigge col linguaggio alcuni personaggi per lui emblematici dell’Occidente e dell’Oriente perché consapevole del potere che hanno poche, caustiche parole. È consapevole della propria responsabilità nei loro confronti e si abbandona, come dice Canetti:

alle parole con maggior fiducia, è capace, queste, di tirarle via dalle loro sedi per poi reinsediarvele in maniera da farle cadere proprio a pennello, e le interroga, le saggia, le vezzeggia, le lacera, le piolla, le imbelletta, ma è anche in grado, dopo averle arrogamente strapazzate, di accucciarsi nuovamente di fronte a loro con rispetto e devozione.²¹⁹

Nei *Diari*, Ginsberg fa tutto ciò con le parole, le usa con libertà, con senso musicale, ma anche con violenza creando immagini ardite, forse poco probabili per la logica ordinata e sequenziale del discorso razionale, ma di sicuro impatto emotivo, immagini che quindi aggirano la linearità e la logica per rifugiarsi nel mondo opaco e sovversivo delle sensazioni immediate, irrazionali. Egli non fa parte di quegli scrittori che si rifugiano in una torre d’avorio avulsa dal mondo, è, invece uno scrittore che tiene “aperte le vie di accesso *tra* gli uomini” diventando

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Canetti, Elias, *La missione dello scrittore*, in Canetti, Elias, *La coscienza delle parole*, Milano : Adelphi, 1984, p. 385.

“*chiunque*”.²²⁰ E per accedere all’Altro solo la metamorfosi, cioè fare propria l’eredità letteraria dell’umanità in cui abbondano le metamorfosi, rende possibile “sentire ciò che un uomo è al di là delle sue parole, la vera sostanza di un essere vivente non è possibile coglierla se non in questo modo.”²²¹ Calarsi nelle esperienze di uomini di ogni tipo ma soprattutto di quelli che sono meno considerati, allontanandosi da schemi preordinati, e inserirla nelle proprie opere. La scrittura deve aprirsi “alle persone più diverse”²²² capendole in modo “antichissimo e prescientifico”²²³ incontrandole e accogliendole come persone vive; questo atteggiamento troviamo nei *Diari* di Ginsberg in cui più che l’India viene narrata la relazione simpatetica e offuscata del poeta con essa, attraverso una lingua nuova ma che sa di antico perché ritmica e orale. Come lo scrittore che, secondo Canetti, “reca in sé il caos del mondo,”²²⁴ un caos che vorrebbe dominare ma senza successo, così i *Diari* attraverso la concitazione delle scritture, raccontano il rapporto “caotico” di Ginsberg con Occidente e Oriente.

In Oriente egli assume un atteggiamento distaccato e critico nei confronti dell’America che ama e rifugge; l’India rappresenta quello cui l’America dovrebbe aspirare dal punto di vista religioso, filosofico e umano: “Let go, stop trying to compete with God, Creation’s already over, the rest is in the magic stars, let your own mind disappear the way it wants & usually does
Stop seizing control the Universe....”²²⁵

²²⁰ Ibid., p. 390.

²²¹ Ibid., p. 391.

²²² Ibid., p. 392.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid., p. 393.

²²⁵ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 15.

L'afferrare dovrebbe essere sostituito dall'aderire, dall'essere-con pasoliniano, dall'incontro nello spazio opaco mentre la mente, la razionalità, cede il passo alla relazione simpatetica col mondo e con la natura.

Così l'H*Y*M*N* T*O* U*S* sovverte dall'interno la solennità del linguaggio di lode per far cogliere degli aspetti noti a tutti, ovvi, e forse proprio per questo ignorati. Il titolo è sintomatico: l'inno a noi, l'esaltazione degli ideali americani, si rivela una critica grottesca e provocatoria degli stessi, un anatema:

O Mother U.S., Spouse of Europe and Destroyer of Past Present & Future
 They who recit this Anthem formed from the middle & lost stripes and one
 star from the cloth of your Nightie,
 The speechmaking of such whether issuing from their own empty skulls or
 that of Sir John Woodruffe
 Certainly makes a noise on the radio and is good for all nervous breakdowns
 & common cancer [...]
 O greatest Country of Countries [...]
 O Ideal Democracy [...]you crosseyed creator of the Modern World, whose
 waist is a beautiful belt made of numberless dead Indians' biceps mixed
 heroic negroes' deathless teeth grins - [...](16)
 Ah Home of the brave, thou givest birth & protectest the world of the Iron
 Age and at the time of thine Hydrogen age dost withdraw into thy self for new
 penance that earns new powers over entire planets of all futurity –²²⁶

Il sogno americano viene smontato pezzo per pezzo e ridotto a brandelli, le stelle e strisce si perdono da quella che non è più una bandiera, simbolo di una Nazione, ma una cravatta da sera, un orpello quasi inutile, simbolo di affettazione e forzato perbenismo. È una nazione nevrotica e incancrenita, dall'eloquio sterile e artificioso ben reso dallo stile grottesco con cui il poeta scrive il suo inno, solenni vocativi e lettere maiuscole che finiscono in invettive rabbiose, dure, ferite laceranti inferte alla solennità della lingua. La democrazia ideale ha la cintola fatta

²²⁶ Ibid., p. 18.

di indiani e neri sterminati, di bombe all'idrogeno, di conquiste pagate a caro prezzo. I contrasti con il suo tempo si amplificano dall'India, la sua posizione politica è espressa con note di una crudeltà disarmante; riapre tutte le ferite della storia, che è anche la *sua* storia, da cui scaturiscono una valanga di pensieri ritmati in frasi a volte brevi e affannose, a volte lunghe da togliere il respiro. Continui *enjambements* evidenziano l'insufficienza del rigo a contenere l'ondata travolgente e debordante delle parole, della sua "poesia pensante" cui demanda di trasmettere la propria esperienza.

Lacoue-Labarthe si chiede, a proposito della poesia di Celan, se esista un'esperienza singolare, muta, non attraversata dal linguaggio e se così fosse, si domanda se il linguaggio possa farsi carico di una tale singolarità.²²⁷ Per esperienza Lacoue-Labarthe non intende semplicemente il "vissuto" del poeta di cui l'opera faccia il rendiconto. Egli propone di utilizzare il termine esperienza in senso etimologico, risalendo al latino *ex-periri*, provare, e che ha la stessa radice di *periculum*.²²⁸ Roger Munire, citato in nota, ricorda che "La racine indo-européenne est PER à la quelle se rattachent l'idée de *traversée* et, secondairement, celle d'*épreuve*."²²⁹ Prova, pericolo, traversata, esperienza significa correre un rischio e la poesia, più di tutte, racconta il passaggio attraverso prove e pericoli che non sono il vissuto, l'aneddotico. La poesia, da Mallarmé in poi, cessa di essere descrittiva per divenire evocativa e farsi eco della risonanza più profonda dell'io, non nasce dalle cose ma dal linguaggio stesso, cerca di

²²⁷ Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, France : Christian Bourgois Éditeur, 2004, p. 27.

²²⁸ Ibid., p. 30.

²²⁹ Ibid., p. 30, nota 6.

risalire alla sua stessa sorgente “Le poème dit par conséquent, ou tente de dire, le “jaillissement” du poème dans sa possibilité, c’est-à-dire dans son “enigme.”²³⁰ La poesia non vuol descrivere ma semplicemente sgorgare ed essere, ecco perché Ginsberg non dà sviluppo logico alle sue emozioni poetiche ma procede per associazioni di immagini, illuminazioni impreviste, epifanie all’apparenza sconcertanti, metafore ardite. È forse questo l’unico modo che rimane al linguaggio poetico contemporaneo per cogliere la vertigine dell’esistenza.

E così la grande madre America, creatrice e protettrice del mondo moderno, è allo stesso tempo distruttrice di passato - presente e futuro e ciò viene detto da un paese in cui passato e presente convivono, in cui il passato, come mostra Pasolini nei suoi *Appunti*, lotta per non soccombere all’avvento prorompente del presente, in cui Kali ha delle “armi” moderne nelle sue mani, le armi dell’Occidente:

Agni’s flaming Dart – Napalm Bomb, electric chair
 (wine) Vaya-bow – a gyre of Hot Air & Commotion
 Surya-quiver & Arrow – Mass Media & gossip Constitutions
 & Charters & Law
 Yama’s Iron Rod – Concentration Camp – Buchenwald –
 Belsen

in cui la modernità, il denaro erompono e si innestano nel corpo orientale di Kali :

Reforestation projects,
 Boulder Dam,
 Dnieperpetrovsk Power Plant,
 Aldermasten & Los Alamos
 Milky ocean, a necklace of Pearls – Money & Dollars
 Rolls of Bills & Banks
 From the ocean
 From Himalayas – [...]

²³⁰ Ibid., p. 31.

- Electric lights covering all her
body outlined by Neon.²³¹

Nella poesia pensante di Ginsberg convivono frammenti d'Occidente e d'Oriente, storia, politica, economia e divinità indiane, nomi che fanno inesorabilmente parte della storia (Buchenwald, Belsen, Aldemasten, Los Alamos) che si intreccia con la *sua* storia in India (Agni, Vaya, Surya, Yama); il passato convive col presente, la memoria storica si intreccia con la *sua* memoria e con la *sua* vita in una sincronia che oltrepassa le coordinate spazio- temporali creando un'unica dimensione del qui e ora. I suoi versi cercano di “contenere” il tempo che, come per le parole, viene strapazzato, dilatato e/o contratto mescolando Storia e storia, Oriente e Occidente. La pluralità di scritture è sintomatica di questo modo di sentire se stesso e l'Altro.

Nei *Diari*, il poeta cerca di far coesistere segno grafico e oralità, per cui troviamo vari mantra che si sforza di *tradurre* in lingua scritta, ad esempio:

Kalaratruya Mantra

Kali Kali Devi Rajaswari
Lawa Devadayai, Nahah!
Hrong! Hring!
Spheng Spheng.²³²

Riporta affascinanti e misteriosi frammenti di canzoni come quello di una canzone Baul, i menestrelli seguaci di Krishna, copiato in traduzione mentre Purna

²³¹ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., pp. 21-22.

²³² *Ibid.*, p. 22.

Das la cantava paralizzato a letto,²³³ queste scritture rallentano il testo, costringono il lettore a soffermarsi con attenzione e stupore. Come pronunciare e cantare un mantra?

È difficile tradurre il suono, che deborda la parola e che, andando a toccare la fisicità e l'emotività del soggetto, lo immerge in sensazioni corporee intense e uniche. La voce, infatti, esprime proprio "l'unicità di chi la emette,"²³⁴ e non induce in errore perché non si può camuffare. La voce comunica la presenza e l'unicità della relazione.²³⁵ La lettura a voce alta di testi da parte di Ginsberg e il salmodiare mantra esprimono tutto questo e anche altro; mentre il "segno scritto traduce il suono e lo elimina. La lettura a voce alta ha, in questo senso, il compito di una "restituzione."²³⁶ La voce, come la musica, fa accedere al senso eludendo le vie tradizionali, logocentriche, mettendo prepotentemente in primo piano la fisicità prima del *logos*, il puro godimento pulsionale, il piacere, prima del senso. E l'udito fa percepire il tempo come dinamicità e divenire, essendo, infatti "legato alla sola dimensione temporale, percepisce suoni distinti nella loro successione dinamica: la melodia non è generata da una sequenza, è una sequenza."²³⁷ Una sequenza che, sottraendosi al razionale, porta con sé delle opacità da cui l'oggetto/soggetto emerge intensamente.

I *Diari* evidenziano lo sforzo del poeta di mettere per iscritto l'India che invece si sottrae all'uniformità e linearità del linguaggio occidentale:

²³³ Ibid., p. 87.

²³⁴ Cavarero, Adriana, *A più voci, filosofia dell'espressione vocale*, Milano : Feltrinelli, 2005, p. 33.

²³⁵ Ibid., p. 20.

²³⁶ Ibid., p. 95.

²³⁷ Ibid., p. 48.

Exact picture no longer describe.
 My poetry no longer describe. The
 Contact. Dear Blake, come back.²³⁸

L'India mette in crisi il linguaggio storicamente determinato e spinge il poeta a riflettere sulla poesia del XX secolo e sulla pretesa oggettività del linguaggio stesso che non rappresenta più la realtà così com'è, ma la presenta, evocandola, attraverso il linguaggio/i. La realtà diventa un teatro, un luogo spettacolare che cerca di adeguarsi all'arte e, tuttavia, le resiste; ecco perché soprattutto in Ginsberg, in Duras e in Pasolini il frammento, l'appunto, il disegno prevalgono sull'organizzazione testuale tradizionale. Il contatto, la relazione: questo raccontano i *Diari* e il modo in cui soggetto e oggetto vengano trasformati dall'incontro.

I disegni sono emblematici: il pesce con tre corpi che confluiscono in una sola testa, in prima pagina, può essere il tentativo di descrivere una realtà unica e molteplice, una realtà che vuol essere tridimensionale ma che, nel disegno, si ribalta contro il soggetto. L'oggetto, diventato così soggetto, si "impone" costringendo l'artista a guardarlo, a sezionarlo con la mente e a cercare di rimetterlo insieme.²³⁹ Disegnare è, quindi, "scoprire"²⁴⁰ l'oggetto che si ha di fronte e con esso il proprio modo di guardare, carico delle osservazioni e dei momenti passati. Così l'oggetto che, nel caso dell'India è restio alla scoperta, smentisce o conferma chi guarda costringendolo ad andare oltre il contingente. La

²³⁸ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 58.

²³⁹ Berger, John, *Sul disegnare*, a cura di Maria Nadotti, Milano : Libri Scheiwiller, 2008, p. 11.

²⁴⁰ Ibid.

chiesa²⁴¹ somiglia anche ad un tronco di corpo umano e il Taj Mahal²⁴² ad un corpo con una palla come testa circondato da minareti/falli. È questo ciò che evocano i suoi schizzi; il disegno ha un carattere privato, legato alle necessità dell'artista²⁴³ e guardandolo si cerca di vedere con gli occhi di chi lo ha creato. In Ginsbegr anche i disegni sono frammentati, grossolani e legati al momento contingente. Il Taj Mahal è davanti a noi quasi “umanizzato” con le ossessioni del poeta, con la sua fisicità, e la chiesa somiglia al corpo di Cristo? Rappresenta il corpo dei credenti? E i pesci sono ancora un riferimento biblico? Passione e morte insieme? Spiritualità che vuol superare la morte?

Zigzag few cracks of lightning
 from the bright pupil
 daydream picture in minds eye on morphine.²⁴⁴

L'occhio della mente cerca di rielaborare il materiale grezzo che si presenta attraverso delle fessure di luce alla pupilla che muove il braccio sullo spazio bianco del foglio in cui le linee appaiono e cominciano a vivere di vita propria, così il disegno diventa un'epifania della realtà in quel preciso istante. “Il visivo è sempre il risultato di un incontro momentaneo e irripetibile,”²⁴⁵ in cui soggetto e oggetto vengono bloccati in *quel* tempo e su *quel* foglio e ci parlano di quell'istante e della modalità di quell'incontro, dell'esperienza del guardare.²⁴⁶

²⁴¹ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 5.

²⁴² Ibid., p. 143.

²⁴³ Berger, J., *Sul disegnare*, cit., p. 82.

²⁴⁴ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 194.

²⁴⁵ Berger, J., *Sul disegnare*, cit., p. 85.

²⁴⁶ Ibid., p. 88.

Peter che dorme²⁴⁷ racchiude e racconta in quell'attimo la loro vita in Oriente: amore, droghe, nudità, case diroccate, libertà, spiritualità.

“Well life itself is a composition of elements outside words,”²⁴⁸ sensazioni, visioni, suoni nella loro immediatezza percettiva esprimono, più delle parole e prima delle parole, l'essenza della vita che vuol tradursi in scritte. Non esistono fatti oggettivi; il soggetto fa sì che ogni visione e ogni verità vengano considerate “a plastic projections of the maker & his language.”²⁴⁹ Tutto avviene nel linguaggio che, però, per Ginsberg non riesce più a esprimere l'esperienza con i mezzi tradizionali della narrazione “old means of humanistic storytelling,”²⁵⁰ egli quindi lo disintegra in molteplici linguaggi che esprimano la visione di colui che scrive non riducibile ad un solo linguaggio lineare poiché: “We think in blocks of sensation & images.”²⁵¹ Ma mentre la “visione”, seppure espressa in poesia, presuppone comunque un apporto intellettuale e una riflessione complessiva sul mondo e sulla vita, che era possibile in un'epoca in cui la vita poteva ancora essere colta nella sua totalità, la *plastic projection* del “fabbricante di linguaggio” si manifesta appunto in blocchi di sensazioni e immagini, in intuizioni estemporanee e fulminanti, in sequenze tridimensionali che costituiscono l'unico modo per tentare di restituire il senso del mondo moderno, che non è più totalità ma frammentarietà.

²⁴⁷ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 69.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

Ginsberg afferma che la sua scrittura dovrebbe cercare di mostrare la forma del pensiero, le associazioni fatte di salti, di sintassi spezzata, di esitazioni e interruzioni:

-GRAPHING the movement of the mind on the page, as you would graph a sentence grammatically to show the relation between subject verb & object in primary school –the arrangement of lines on the page spread out to be a rhythmic scoring of accelerations, pauses & trailings-off of thoughts in their verbal forms as mouth-speech.²⁵²

La forma che rende meglio il “graficare”, il movimento della mente e della mano sulla pagina, il movimento della mente che produce la grafia visiva, è quella della scrittura automatica, in cui i pensieri scorrono liberi sul foglio. *Graphing* permette di recuperare una dimensione “naturale”, ancora non contaminata dalle costruzioni intellettualistiche e di ritornare a uno stadio di primitiva innocenza. In questo senso si spiega il riferimento di Ginsberg alla scrittura elementare, ma proprio per questo più autentica, dei bambini. L’infantilizzazione dello scrivere non è un regresso rispetto alle forme più audaci di sperimentalismo contemporaneo, ma un recupero di una dimensione primigenia che sola consente un contatto diretto con la realtà delle cose.

I *Diari* costituiscono la cornice più appropriata poiché danno unità e libertà alle idee del poeta. Tuttavia proprio scrivendo i *Diari* egli diventa consapevole dell’impossibilità di *una* scrittura della realtà indiana poiché l’India affiora come realtà non ascrivibile a nessun genere e a nessuna scrittura unitaria. Nei *Diari* il materiale grezzo sommerge lo scrittore non lasciandosi plasmare in nessuna forma

²⁵² Ibid.

stilistica e poetica precisa; ne *L'Odore dell'India* Pasolini aveva “organizzato” e “abbellito” la sua materia grazie ad una scrittura poetica ed evocativa nonostante si riscontrino già resistenze. Nella Nota all’edizione italiana Ginsberg parla dei *Diari* come di “appunti abbozzati alla rinfusa”, un libro “molto disordinato”²⁵³ in cui la varietà di argomenti, di descrizioni, di sensazioni ed emozioni, di scritture, ne fanno un esempio di contaminazione di stili e di linguaggi e fanno capire come l’India abbia “imposto” al poeta l’invenzione di una nuova scrittura. Se i diari di Paz e Moravia uniscono esperienza personale e taglio saggistico, se Pasolini concilia tono lirico e presentazione della realtà, Ginsberg mescola e stravolge tutti questi elementi per cui si alternano descrizioni della realtà e sensazioni personali, riferimenti politici e esperienze visionarie e oniriche, poesie, disegni, scrittura pittorica stile Apollinaire. Questo caleidoscopio narrativo lo ha reso consapevole del fatto che l’India non si fa incasellare in nessun genere letterario, rimane materiale grezzo, frammentato e disordinato che non può avere nessun’altra “forma” se non quella diaristica. Negli *Appunti* di Pasolini, il susseguirsi di inquadrature che dal volto iniziale passano al traffico caotico, all’avvoltoio che si accanisce su di una carcassa, al braccio mutilato, al santone, alla bandiera indiana, ai volti della gente, costituiscono dei pezzi di materia, dei frammenti di realtà che pur nella loro disorganizzazione, conservano, ognuno, il loro significato e in questo sono simili alla poesia. La poesia, infatti, nel suo potersi scomporre materialmente in frammenti significativi produce, come il cinema, una nuova esperienza della realtà, un nuovo dialogo con essa. È attraverso il frammento pregno di significato che l’India si fa percepire.

²⁵³ Pivano, F., *India India India*, cit...p. XXVII.

Anche Ginsberg, per parlare dell'India, ha inventato un linguaggio rivoluzionario, di valenza universale che però scaturisce dal *suo* vissuto, dalla *sua* memoria, dalla lotta, condotta dall'interno, contro la società borghese capitalista e perbenista. Sovvertendo le convenzioni grammaticali tradizionali, che costituiscono una sorta di censura all'esperienza libera, usando una scrittura spontanea, il poeta mette insieme più sensazioni e percezioni simultaneamente permettendo al lettore di cogliere il suo pensiero al di là di ogni ordine logico, sintattico, narrativo e di significato.

Viste dall'India le problematiche del cosiddetto Terzo Mondo si fanno ancora più pressanti come quella della concentrazione della ricchezza nelle mani dell'1% della popolazione indiana, la classe privilegiata, come riportato da un ritaglio di giornale inserito nei *Diari*,²⁵⁴ e ancora la questione del capitalismo, dell'economia e il suo rapporto con le parti più povere del mondo che viene affrontata in maniera originale:

Wednesday, October 24, 1962 Evening

Revolt of Machines- weapons systems enforce attitudes, Radio TV teleprint enforce style of speech & statements, economy enforce living habitus etc -²⁵⁵

In poche, semplici parole Ginsberg riassume quanto sta accadendo nel mondo occidentale in cui tecnologia e media plasmano comportamenti e abitudini. Tale modello di sviluppo, in Oriente, non è frutto di una scelta graduale e ponderata ma è una imposizione veloce e violenta, dettata dalla logica capitalista, che acuisce il dramma tra tradizione e modernità come ben fa vedere Pasolini nei suoi *Appunti*. Il

²⁵⁴ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 73.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

mercato, i media impongono stili di vita e modi di dire e in questo contesto, dall'India, il poeta si interroga sul suo ruolo in *quella* società occidentale e in *quel* mondo e in che modo possa incidere sulle società più deboli:

What would I do in the world? What
 suggestion can I make, calmly, to solve the
 "World problem." Join Communist? Avenge
 Lumumba, that's good. That satisfied the F.B.I
 Join the F.B.I.? Wouldn't be accepted.
 So what good is the F.B.I to me? It's a
 Close corporation, Government is big corporation,
 I'm just poor poet me – I can say that without
 Much fear contradiction. Arise ye prisoners
 Of Starvation!²⁵⁶

L'ironia sottile e tagliente che pervade il testo acuisce in maniera ancor più drammatica la gravità dei problemi di una parte del mondo che poi interessano tutto il mondo, e allo stesso tempo mostra l'amarezza del poeta che non trova risposte, come molti della sua generazione e della sua epoca, neanche negli ideali marxisti e rivoluzionari. La crisi di Ginsberg è la crisi di un'intera generazione e di un mondo troppo occupato in contese e guerre per preoccuparsi dell'Altro.

Come Pasolini anche Ginsberg impara a conoscere l'Altro passeggiando, molto spesso di notte, per le strade, da solo, "...walking the streets alone. Immortal or deathless streets,"²⁵⁷ "Walking on pitch moonless night a mile on country path from the fair,"²⁵⁸ "Walking (in dhoti & lumberjack shirt) thru Benares alleyways,"²⁵⁹ "I go out and walk on the main crowd-thronged boardwalk

²⁵⁶ Ibid., p. 192.

²⁵⁷ Ibid., p. 27.

²⁵⁸ Ibid., p. 81.

²⁵⁹ Ibid., p. 139.

– as in India in Allahabad at magh Mela, mopy gray robed holymen & asses & mules and cows and barbers squatting on the roadway & ring of rickshaw bells. Passing a garbage disposal mound on streetcorner...”²⁶⁰ Ecco che l’India si presenta in tutta la sua sporcizia, miseria e saggezza, questa terra vagheggiata e sognata offre aspetti diversi, eccitanti ed insieme terribili di fronte ai quali non si può non restare stupiti e sgomenti. Si rende subito conto che in questa nuova terra passato, presente e futuro coesistono per cui l’era di Kali è dominata dalla tecnologia che gli offre lo spunto per immagini colossali, epiche, quali razzi e dighe:

India’s hopeless existence, repeating the name of the Lord in the Kali Yuga,
begging workless disconnected from rocket
Dams bursting over the torrential mudpie oceans -²⁶¹

Da qui lo smarrimento di fronte all’India che aveva favoleggiato, quando il sogno iniziale ha cominciato a delinarsi come terribile realtà, quando l’India gli ha mostrato la sua impenetrabilità, il suo essere spazio opaco, impreciso, fluttuante. Così, infatti, gli appare vista dal finestrino di un treno “India flowing past the train window...”²⁶² e questo flusso di realtà filtrato dallo sguardo del poeta è descritto dai frammenti di *Indian journals*.

Gli *Appunti* di Pasolini, grazie alle tecniche audiovisive, costruiscono un linguaggio nuovo che permette di cogliere la natura dinamica della realtà che si costituisce per frammenti, per pezzi di materia. Le immagini si susseguono

²⁶⁰ Ibid., p. 206.

²⁶¹ Ibid., pp. 135-136.

²⁶² Ibid., p. 64.

senz'ordine, dialogano con il regista, con la sua storicità, con il *suo* sguardo. L'incontro dell'India con Pasolini, mediato dalla macchina da presa, produce una nuova esperienza della realtà e ridefinisce il ruolo del soggetto che si scopre, anche lui, frammentato, lacerato. Si passa da un'immagine all'altra, dai volti della gente agli avvoltoi, dalla statua di Shiva alla fabbrica della FIAT, dalle strade caotiche al santone in preghiera, non vi è linearità; il regista riproduce, grazie alla mediazione della macchina da presa, il fluire non ordinato della realtà, il linguaggio della realtà.

In Ginsberg la stessa lingua inglese è “fluttuante”, piena di termini indiani, di nomi indiani e di neologismi conati dal poeta. Vi sono parole senza senso, inventate per evocare suoni particolari come *Gagadam*,²⁶³ *ipskiddy Yikkle*²⁶⁴ e mantra che indicano come il poeta fosse alla ricerca di un'alternativa al linguaggio canonico considerato vuoto. Egli riempie quel vuoto col canto che dà un senso di magia e di incantesimo. Nell'intervista a Ganguly afferma di aver conservato dell'India la voce, i suoni e di aver riscoperto la stretta relazione fra poesia e musica.²⁶⁵

I mantra cantati, le salmodie ascoltate nelle strade dell'India come il jazz in America, lo portano a riscoprire il rapporto fra la poesia e la musica e come queste, insieme, producano un nuovo modo di conoscere la realtà e di interagire con essa. La poesia nella sua possibilità di scomporsi in frammenti, brandelli di parole significative, nel suo poter inscrivere il mondo in una frase, nel suo costruirsi mediante immagini complesse, in cui temporalità e saperi vengono

²⁶³ Ibid., p. 217.

²⁶⁴ Ibid., p. 66.

²⁶⁵ Ganguly, S., *Allen Ginsberg in India: an interview*, cit., p. 28.

mescolati come per *Stotra a Kali*, nel suo farsi materia, dialoga con la musica, a sua volta materia sonora scomponibile e “utilizzabile” all’infinito. I versi di Ginsberg hanno un andamento musicale – jazzistico, dal ritmo sincopato; come le improvvisazioni in musica, che producono una pluralità di frammezzi che dialogano senza prevalere, così la poesia esplora le possibilità del linguaggio di reinventarsi, di giustapporre parole, frasi senza uno schema predefinito da imporre.

I
 am
 traveller
 eyes
 seeing
 this Word Fair
 Eiffel Tower 1879
 By the blue Riviera sea.²⁶⁶

Gli spazi, le pause, le repentine associazioni mentali: Fiera Mondiale, Torre Eiffel e la loro metarialità, il ritmo, creano un’esperienza fisica immediata, pre-linguistica. La poesia come la musica è costituita dalla concretezza delle parole e del suono, dal loro perdurare nel tempo, dal loro interagire sincronico o discontinuo. Musica e poesia fanno dialogare sensi e significati producendone altri che, a loro volta, si sedimentano in immagini, sensazioni, sogni all’infinito.

Nelle strade e nei templi si odono canti e musiche, i bambini “wiggles chanting below low roofs,”²⁶⁷ Ginsberg stesso passa ore ad ascoltare melodie indiane

²⁶⁶ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 24.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

“Visited Ghoom monastery, sat in prayer hall an hour listening to sutra chanting – interspersed with horns, cymbals, drums, bells...”²⁶⁸ preso da felicità ed euforia, e descrive in una lettera a Kerouac²⁶⁹ dei musicisti indiani che ha visto improvvisare canti, suoni e movimenti frenetici, come in *trance*, seduti a piedi nudi, gesticolando con le mani, una scena che gli fa dire: “...Indian singing is something else.” Egli non riesce però a dire cosa sia il canto indiano, si capisce che il canto situa il poeta su un piano più alto nella realtà, da cui riesce a percepire meglio ciò che ha di fronte ma non totalmente e non razionalmente bensì emotivamente e simpateticamente.

D'altronde Ginsberg appartiene a una generazione di letterati che vive, per così dire, in “presa diretta” il periodo più rivoluzionario dell'evoluzione della musica jazz. Infatti dalla metà degli anni cinquanta il jazz si trasforma radicalmente, abbandonando le linee melodiche che ancora erano preponderanti nei due decenni precedenti e dando invece rilievo alle improvvisazioni armoniche e alla componente ritmica. Musicisti come Miles Davis e Thelonious Monk destrutturano il linguaggio jazz tradizionale e i poeti della *Beat Generation* non restano di certo indifferenti alla loro lezione. Essi cercano, infatti, di compiere un'operazione analoga in letteratura attraverso l'esaltazione dei valori fonici e emozionali del linguaggio di contro a quelli melodici prevalenti nel lirismo tradizionale. L'influenza del jazz sulla poesia dei *Beatnik* è testimoniata, oltre che dalla prevalenza del ritmo, anche dal fatto che spesso i poeti leggessero, o meglio recitassero le loro composizioni in vere e proprie *performances* in cui si fondevano

²⁶⁸ Ibid., p. 25.

²⁶⁹ Ibid., pp. 65-66.

parole, musica e gestualità, quasi una anticipazione delle moderne opere multimediali. La carica rivoluzionaria di questo nuovo modo di fare poesia è accentuata, al di là dell'aspetto formale, dalla pregnanza contenutistica in cui trovano espressione forme radicali di contestazione politica e di ripensamento critico della società. D'altro canto è questo il periodo in cui si afferma la canzone di protesta, e in cui compaiono i primi gruppi rock caratterizzati da una forte carica eversiva. La ricerca di una nuova musicalità da trasferire poi nel linguaggio poetico trova in India un terreno fertile: infatti i tradizionali mantra, con la loro insistita ritmicità, ben si prestavano a svolgere una funzione magica, incantatoria.

L'adesione passionale e epidermica all'India accomuna Ginsberg a Pasolini che, negli *Appunti*, mostra come l'India non possa diventare il film che aveva in mente perché resiste all'immagine esotica e stereotipata che l'occidentale se ne fa da lontano. Il poeta ha, come Pasolini, un approccio sensuale con la realtà che lo circonda,²⁷⁰ dagli occhi che vedono tutto si passa alla bocca, poi all'orecchio, al naso, alle dita e alla pelle, ma i sensi, secondo lui, hanno ognuno vita propria, sono indipendenti, solo nei sogni vanno insieme e il sogno è una delle chiavi interpretative dei suoi diari. Nel sogno la realtà è confusa, mescolata, senza logica spazio-temporale, le immagini si accostano in maniera ardita, in sequenze arbitrarie. Il linguaggio deve quindi adattarsi ad esprimere le sue visioni discontinue diventando turbolento, mobilitato dall'interno per cercare di includere percezioni simultanee. Il poeta si rende conto di non riuscire a scrivere poesia, scribacchia le pagine bianche “scribbling in a vast book of blank pages”²⁷¹

²⁷⁰ Ibid., pp. 32-33.

²⁷¹ Ibid., p. 135.

perdendosi in un turbinio di parole che non possono più pretendere di conoscere la realtà ma esprimono, invece, l'opacità della relazione con l'Altro soggetto che provoca questa crisi del linguaggio.

“India is like Walden Pond or Wordsworth’s Lake districts, a physical territory which stirs in him the deepest emotions, satisfies his innermost cravings and provides a locus for the spontaneous activity of his soul.”²⁷² L’India diventa luogo reale e simbolico dell’animo turbolento del poeta, rifugio ed evasione dall’Occidente, ma foriera allo stesso tempo di nuovi interrogativi. Non dà, infatti, una risposta compiuta e definitiva ad un’esistenza che ha perduto la sua idea, tanto che neanche il Karma di cui l’Altro è carico, o lo yoga sembrano soddisfare Ginsberg.²⁷³ Le inquietudini del suo animo vengono accentuate dall’India e egli cerca di dissolverle recitando mantra oppure attraverso il raggiungimento di *Wung*, l’Iniziazione, guidato da santoni,²⁷⁴ o ancora attraverso l’uso di droghe e sostanze allucinogene che danno la sensazione del cambiamento, “sensation of change,”²⁷⁵ fisico e mentale ma che portano poi alla consapevolezza di aver intrapreso una strada senza via d’uscita e che non dà più neanche piacere.²⁷⁶

“The man-vast mystery”²⁷⁷ non viene risolto in India che, invece, suscita un senso di misericordia, di beatitudine, di tenerezza, di calma spirituale ma anche di sgomento e sconcerto.²⁷⁸ La miseria e l’indigenza colpiscono il poeta che descrive

²⁷² Sharma, R. S., *Indian Journals: Ginsberg spiritual odyssey*, “The Literary Criterion”, 16, n.3, 1981, p. 26.

²⁷³ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., pp. 11-12.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

i topi che si rincorrono per le strade di Bombay,²⁷⁹ la folla di mendicanti per le strade di Calcutta:

crowds hurrying by, blind beggars, squatting with hands cupped, a cripple within, twisted leg clomping barefoot by, remains of Japanese rubber sandal straps in the muck garbage blackened & crawled with flies & cats, Betel-nut pan sellers crouching in their booths...²⁸⁰

gruppi di lebbrosi,²⁸¹ saddhu e processioni di cadaveri coperti di fiori su barelle portati per strada “Corpses heaped with flowers in a litter carried thru streets ...disappear right in front of you like burning a big meat doll or pillow or Sofa.”²⁸² Visita di frequente i *ghat* crematori sulle rive del Gange riportando con dovizia di particolari i riti di cremazione:

Night at the burning ghat – [...]A body burning in the first ash pit – pile of wood & the head slowly bubbling up around mouth and nose – Cheeks blackened with sheets of flame clasping the volume of the face – splitting, and pink underskin sizzling open – Sat on the bench & watched five minutes, staring at the head – feet painted red sticking out the other end of the wood structure bed -²⁸³

L'uso dell'onomatopea: “bubbling up”, “clasping”, “splitting”, “sizzling” rende ancor più reale l'immagine, sopperendo con le parole al sonoro, così il materiale debordante, attraverso la retorica, fa esplodere la frase, rallenta la lettura, costringe a soffermarsi e meditare. Per Ginsberg è diventato normale girare di sera per i *ghat* e osservare la dissoluzione dei corpi, i loro gesti convulsi nelle fiamme

²⁷⁹ Ibid., p. 20.

²⁸⁰ Ibid., p. 35.

²⁸¹ Ibid., p. 197.

²⁸² Ibid., p. 64.

²⁸³ Ibid., pp. 76-77.

mentre gli arti, staccandosi dal corpo, vengono spinti in maniera così naturale nel rogo:

The nearby corpse masked in white shroud lay back in the flames & turned black, knees hanging down, the veil burning away and one ear sticking too far out, later became a thin black mummy in flames – the furthest we saw lit up, later the bamboo attendants thwacked it in the middle and turned it face down in the flames, skull hanging over the side in the fire – the middle corpse had burnt thru the belly which fell out, intestines sprang up (that is) like a jack in the box charcoal glumpf – then its right leg and foot came up in silhouette as the pole boy shifted it to the top first, then the other leg and foot spreading big toes was poled up and over bouncing like a soft log – and his hand (or hers it seemed to have a charred bracelet round the forearm) slowly lifted from the chest as the bulk burned – fires playing orange around from black cranium along the sides, over the lifted hand – and the two feet flung back over detached and burning over the middle of the bed – like burning fear away – I thought, burning the dross inside me - ²⁸⁴

Vedere la morte così da vicino, assistere all'annientamento del corpo è, per Ginsberg come per Pasolini, il momento più profondo e intimo dell'essere-con l'Altro, il momento in cui la paura lascia spazio ad una rassicurante serenità. Il poeta prende parte e descrive i riti dell'India, le folle di pellegrini a Howrah che gli ricordano, da viaggiatore raffinato e colto qual è, quelle descritte da Chaucer: venditori di pettini, indovini, giocatori di carte, saddhu, astrologi; o la gente che partecipa ad un matrimonio o ad una festa per la dea Saraswati: suonatori di piffero, zampognari, un carro che rappresenta la cartina dell'India con la faccia di Nehru, elefanti con in cima delle persone, cammelli, divinità portate a spalla.²⁸⁵

Come Pasolini negli *Appunti*, anche Ginsberg non riesce ad ordinare il materiale grezzo, è sopraffatto dalla visione della realtà e la descrive così come gli

²⁸⁴ Ibid., pp. 123-125.

²⁸⁵ Ibid., p. 156.

si presenta senza riuscire a darle un'uniformità narrativa. Lo squallore e la miseria, poi, non suscitano repulsione, ma spingono a pensare a cosa fare: "what we could do, how to relate to it, how to report it back to the Western world in a way that would rouse sympathy and action rather than horror."²⁸⁶

L'India di Ginsberg può essere quindi associata ad un'idea del fare, *doing*, a differenza degli altri scrittori viaggiatori in cui prevaleva di più il vedere, *seeing*. In effetti, l'esperienza degli occidentali in paesi così diversi spesso si limita alla pura osservazione che, per i più svariati motivi, non produce alcuna forma di intervento. Ginsberg, invece, si pone nell'ottica di far sì che l'occidentale prenda coscienza delle condizioni di vita dell'Altro e dia un contributo per migliorarle qualora fossero drammaticamente insopportabili. La poesia, quindi, diventa un'incitazione all'azione e in questo recupera il suo significato originario derivato dal greco *poieo*, di fare, indurre a fare, trasformare.

Sebbene anche il vedere sia un atto costruttivo e conoscitivo, Ginsberg vive più degli altri l'India, ne adotta la gestualità, gli abiti, i mantra e li porta con sé in Occidente praticandoli e mostrandoli anche lì. Si immerge completamente nella realtà indiana, vive negli *slums* delle città, tocca con mano la povertà, frequenta santoni e guru, si avvicina alla religiosità orientale, acquisisce tecniche di meditazione e di salmodia, fa uso di droghe e sostanze allucinogene riportando tutto nei *Diari*.

L'India, poi, provoca un forte scossone emotivo, una vertigine violenta anche perché ha un forte impatto visivo. È, infatti, una cultura in cui l'occhio ha un ruolo preponderante, tutto è visibile, persino la morte. E vedere non è un atto passivo ma

²⁸⁶ Ganguly, S., *Allen Ginsberg in India: an interview*, cit., p. 28.

è un “toccare” i dati della realtà e correlarli a se stessi, alle proprie esperienze. In India la visione è esagerata, straripante ma anche gli altri sensi vengono fortemente sollecitati. Lo scampanello dei *rickshaw*, i rumori delle città, e poi l’odore dei *ghat* crematori dove la legna e i corpi ardono avvolgendo i presenti in un’atmosfera che sa di fiori, di incenso, di fumo, di *ganja*, di grasso di *ghee*, di preghiere, di canti.²⁸⁷ Si stabilisce un rapporto immediato con l’India che “impone” la sua pura presenza fisica al di là di qualsiasi linguaggio e rappresentazione. L’India incalza chi le si avvicina, manifestandosi nella sua opacità, che si riflette nel cortocircuito del linguaggio lineare poiché l’Altro ha un linguaggio multiforme, irriproducibile tanto da far dire al poeta “I had no name for India”²⁸⁸ che sintetizza il fallimento dell’idea occidentale di dare un nome e quindi rendere familiare e descrivibile ogni realtà. Scrivere non è più conoscere ma è stabilire una relazione “non trasparente” con l’Altro. Mosaico di scritture e di universi, l’India “costringe” Ginsberg alla contaminazione letteraria, a misurarsi con una pluralità di voci e immagini che non si fanno ridurre all’unità così lo scrittore non può far altro che riportare, attraverso un miscuglio di linguaggi, una contro-scrittura, il “mixture of universes”²⁸⁹ che è l’India.

Un’immagine ricorrente che lo accomuna a Duras è quella delle mendicanti, una storpia “beautiful small-faced cripple beggar girl sleeping under her black umbrella”²⁹⁰ e un’altra matta

²⁸⁷ Ginsberg, A., *Indian Journals*, cit., p. 56.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

While the black haired lady beggar Kali Ma wrapped in a mattress on the
 opposite corner at midnight talked to herself like a rooster
 Imagining the blind leper down the street was trying to steal her tin cup
 before her opaque marble eyes –
 She only gets up scratchy legs to totter to the curb to crap, holding up her rags
 – her husband left her there & someone took care of her feet died – ²⁹¹

È questo uno dei grandi schianti con cui si chiudono i *Diari*, che disturba e affoga
 Ginsberg sotto il suo peso

But now
 The great crash of building and planets
 Breaks thru the walls of language and drows
 Me under its Ganges heaviness forever.
 No escape but thru Bangkok & New York to Death.²⁹²

L'India erompe con i suoi forti contrasti, squarcia il linguaggio con la sua
 opacità nell'ultima notte del poeta a Calcutta segnata dal lento roteare del
 ventilatore “the fan turns slowly”²⁹³ che ha scandito tanti altri momenti della sua
 permanenza in India e che è anche presenza costante in *India song*. Il
 linguaggio/muro: concettuale, mimetico, fedele alle cose, ordinato, non si adatta a
 raccontare l'India/Gange sfuggente e opaca che trascina inesorabilmente lo
 scrittore a sé, imponendogli il suo linguaggio simbolico, evocativo, composito.
 Solo così è possibile l'incontro con l'India.

E non c'è via di scampo, una volta incontrata, l'India, ne è consapevole, lo
 accompagnerà per sempre anche al rientro in Occidente poiché essa, parafrasando

²⁹¹ Ibid., p. 171.

²⁹² Ibid., p. 210.

²⁹³ Ibid., p. 209

Mario Soldati,²⁹⁴ non è soltanto una parte del mondo ma è uno stato d'animo, una passione e qualunque americano può ammalarsi d'India, ribellarsi all'America e diventare indiano.

²⁹⁴ Soldati, Mario, *America primo amore*, Palermo : Sellerio, 2003, p. 216.

CAPITOLO 3

Un'idea dell'India di Alberto Moravia

Il primo contatto di Moravia con l'India risale al 1937 quando, in viaggio verso la Cina, fa una sosta a Bombay.²⁹⁵ La cronaca di quella visita verrà pubblicata sulla "Gazzetta del popolo" del 28 marzo 1937 e costituirà il nucleo tematico della corrispondenza del 1960-1961 che sarà pubblicata in volume dal titolo *Un'idea dell'India*. Come in seguito raccontò ad Alain Elkann, la prima volta, a Bombay, era andato in giro per bordelli in compagnia di uno svizzero:

Ma la mia vera iniziazione all'Asia e all'Oriente l'avevo avuta, un po' come avviene al protagonista di *Youth* di Conrad, proprio il giorno dell'arrivo a Bombay, vedendo la folla indiana tutta vestita di bianco e avvertendo per aria l'odore nuovo per me di polvere, di spezie, di decomposizione.²⁹⁶

Questo primo viaggio, secondo Tornitore, "significò dunque la scoperta dell'Oriente, il trionfo della giovinezza, un misto di esotismo e di voglia di vivere, ed essenzialmente di lasciar quanto più spazio possibile fra sé e l'italietta dei salotti e saluti romani."²⁹⁷ Sembra, dunque, che l'Oriente sia una via di fuga dall'Italia fascista e repressiva, una meta agognata e vitale dove tutte le pulsioni nascoste avrebbero potuto manifestarsi e dilagare. È l'idea vitalistica e irrazionale dell'Oriente che si manifesta e che risponde alla logica binaria Occidente razionale e costrittivo/Oriente irrazionale e libertario. Il breve soggiorno a Bombay, diede,

²⁹⁵ Per una più diffusa trattazione delle tematiche dell'articolo del 1937 si veda Tornitore, Tonino, *Moravia e l'India*, in Moravia, Alberto, *Un'idea dell'India*, Milano : Bompiani, 1994, pp. IX-XIII.

²⁹⁶ Moravia, Alberto, Elkann, Alain, *Vita di Moravia*, Milano : Bompiani, 2007, p. 90.

²⁹⁷ Tornitore, T., cit., p. XIII.

infatti a Moravia l'immagine di un paese avventuroso e sicuramente "nuovo". Alla domanda di Elkann su cosa lo affascini di più nel viaggiare, dice: "L'ignoto. Lo dice Baudelaire, del resto: "Au fond de l'inconnu chercher du nouveau". L'accoppiamento dello sconosciuto con il nuovo,"²⁹⁸ e all'altra domanda se in viaggio si annoiasse risponde:

No, non mi annoiavo affatto. Mi annoiavo a Roma. Del resto ancora oggi viaggiare mi distrae, mi sblocca e mi arricchisce. Qui insorge la questione del tempo; viaggiare è un progetto librato nel futuro che fa sì che, finché dura il viaggio, il tempo esista, sia davvero il tempo. Se invece stai fermo, anche il tempo si ferma.²⁹⁹

Lo sconosciuto, il nuovo insieme alla sua pregressa esperienza soggettiva costituiscono il modo in cui lo scrittore si avvicina all'Altro. Con il suo secondo viaggio in India, tra la fine del 1960 e gli inizi del 1961, invitato insieme a Pasolini dal governo indiano alla commemorazione ufficiale del poeta Tagore, cerca di farsene un'idea. Entrambi scriveranno una serie di articoli, Pasolini li pubblicherà sul giornale il "Giorno" (febbraio - marzo 1961), Moravia sul "Corriere della Sera" (febbraio - luglio 1961); tali articoli diventeranno poi due volumi: *L'odore dell'India* di Pasolini e *Un'idea dell'India* di Moravia. Quello di Pasolini sarà "il suo unico libro di viaggio"³⁰⁰ mentre Moravia, instancabile viaggiatore, "alla fine degli anni trenta ha già fatto il giro del mondo: India, Cina, Messico, Stati Uniti"³⁰¹ e scritto, nel 1958 *Un mese in URSS* cui seguirà, nel 1961, *Un'idea*

²⁹⁸ Moravia, A., Elkann, A., cit., p. 96.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Pellegrino, Angelo, *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, p. 131.

³⁰¹ Ibid., p. 137.

dell'India e vari articoli in veste di inviato speciale del “Corriere della Sera” in giro per il mondo. Pellegrino afferma che nonostante Moravia abbia le carte in regola come autore di libri di viaggio, sembra essere tuttavia non molto versato nell'arte di scriverne.

Nel viaggiare egli dà l'impressione di voler soddisfare in maniera capricciosamente infantile soltanto una sua curiosità personale, che è poi di ordine culturale, mai “umana”, rivelatrice cioè di bisogni esistenziali. Inoltre è uno scrittore – viaggiatore che non si porta mai con sé il lettore, che potremmo definire “egoista” [...] Il suo è semplicemente l'egoismo del viaggiatore – saggista che non racconta, non fa “vedere”, ma deve sempre “spiegare” a suo modo.³⁰²

Il taglio saggistico –descrittivo di *Un'idea dell'India*, che si evidenzia dalla dovizia di notizie e informazioni di carattere politico – antropologico – sociale – culturale –letterario –storico, avvicinano il testo di Moravia a quello di Octavio Paz e mostrano un atteggiamento che tende alla comprensione e spiegazione di un paese che, invece, rifugge da ogni schema. Il testo, però, è costituito da un insieme di capitoli, non in ordine cronologico, che sono dei piccoli saggi su tematiche diverse e che dimostrano come l'India abbia imposto un ordine frammentario e non lineare ad un discorso ibrido.

Ma perché questo viaggio in India?

Oltre alla motivazione legata all'invito ufficiale, nel dialogo che fa da prefazione al libro, Moravia dice di essere andato in India per fare “l'esperienza dell'India”³⁰³ che non sa spiegare ma che “sente”, di cui avverte la presenza. Sentendo l'India, lo scrittore ne fa un'esperienza-conoscenza che parte dal

³⁰² Ibid., p. 138.

³⁰³ Moravia, Alberto, *Un'idea dell'India*, Milano : Bompiani, 1994, p. 5.

sensibile per poi organizzarsi in discorso; entrando in contatto diretto con l'Altro, Moravia porta con sé la sua storicità e la mette in relazione con l'esperienza diretta dell'India. Costruisce, così, una *sua* "verità" sull'India che passa anche attraverso la visione. Il titolo *Un'idea dell'India* è significativo del suo modo di conoscere l'Altro. La parola idea etimologicamente rimanda alla visione, al vedere, per cui la conoscenza è subordinata alla visione dell'Altro. Attraverso la visione Moravia esperisce la presenza dell'Altro, l'esserci dell'Altro e se ne fa un'idea che diventa luogo di incontro ma anche di sintesi "controllata" di una realtà molteplice. La visione dell'Altro implica una separazione dallo stesso, uno sguardo distaccato, di non adesione nei confronti di una presenza perturbante che si vuol fissare in un'idea.

Nell'intervista a Renzo Paris spiega anche che: "Chiunque voglia farsi un'idea di ciò che è "veramente" il fenomeno religioso, deve andare in India,"³⁰⁴ la sua idea dell'India sarà legata al capire il fenomeno della religione. Afferma Rossana Dedola: "Mentre Pasolini si fa catturare, incantare dalla realtà, Moravia si pone alla ricerca di qualcosa e, per riuscire a trovarlo, deve lasciarsi tutto il tempo di osservare accuratamente ciò che ha davanti e trasformarlo in esperienza personale."³⁰⁵ Egli è, infatti, un attento osservatore della realtà ma va in India anche per "vedere perché gli europei sono europei e gli indiani sono indiani"³⁰⁶ per definire due identità che pone a distanza. Il ritmo del discorso come

³⁰⁴ Paris, Renzo, *L'esperienza dell'India*, intervista ad Alberto Moravia in *Un'idea dell'India*, cit., p. XXXIII.

³⁰⁵ Dedola, Rossana, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano : Bruno Mondadori, 2006, p. 89.

³⁰⁶ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 14.

organizzazione del movimento della parola da parte del soggetto³⁰⁷ diventa assertorio, cerca di fissarsi su qualcosa di preciso, viene costruito, come quello di Paz, sull'antinomia Europa-India, ma già nella prefazione si intravede l'insinuarsi nel segno linguistico del germe corrosivo nell'elenco casuale delle cose che lo hanno colpito dell'India:

Hai voluto che cominciassi a caso. Dirò via via le cose più diverse. Spetta a te metterci un ordine, dargli un senso. Dunque l'odore. E anche la sensazione, mentre quell'odore mi solleva lo stomaco e mi fa venire in bocca l'acquolina del vomito, la sensazione, nella schiena, del muso morbido e umido di una vacca sacra che, non essendoci posto per avanzare nel vicolo, mi spinge, e spingendomi mi manda incontro a sei o sette lebbrosi che camminano in fila, con i moncherini avvolti in bende e le facce lustre di muco e pus.³⁰⁸

L'autore affida all'interlocutore il compito di organizzare una materia visiva e linguistica complessa, senza ordine e senso lineare per l'occidentale. I frammenti di realtà e le sensazioni costituiscono per Pasolini e per Ginsberg il modo per conoscere l'India producendo una nuova scrittura. Ginsberg si fa travolgere dalla fantasmagoria di immagini indiane mescolate a pezzi di mondo occidentale, il tutto montato sincronicamente, Pasolini, negli *Appunti*, che non possono essere incasellati in nessuna categoria cinematografica, si distacca da qualsiasi organizzazione discorsiva "coerente" poiché il materiale grezzo raccolto per un film da farsi, prende il sopravvento impedendo qualsiasi sistematizzazione. Frammenti di sensazioni e di visioni costituiscono il modo in cui l'Altro si "impone" ai sensi e nel linguaggio "costringendo" a trovare nuovi modi per raccontare.

³⁰⁷ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme-politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, 1995.

³⁰⁸ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 9.

Negli anni '60 viaggiare in Oriente ed in particolare nel subcontinente indiano significava andare alla ricerca e entrare in contatto con un'alterità radicale, lontana dalla propria civiltà, con modelli di vita e di spiritualità diversi e alternativi alla cultura borghese dominante in Italia. Qui “spira un'aria di benessere,”³⁰⁹ è il periodo del “neocolonialismo economico”³¹⁰ e anche l'Italia si inserisce nei mercati del Terzo Mondo attraverso grandi imprese industriali che diventano multinazionali; in questo scenario si compie il viaggio di Moravia in India da cui deriva *un'idea* personale e soggettiva dell'India che non è *l'idea* universale e valida per tutti, è una congettura approssimativa della realtà indiana. Moravia viaggia avendo come modelli Stendhal e Sterne: “il primo per il suo invaghimento per i Paesi e la loro cultura, il secondo per l'attenzione al particolare anche minimo. Pasolini era invece portato a sottolineare l'esperienza personale, privata, intima, non necessariamente culturale.”³¹¹

Sembra un modo riduttivo di leggere il lavoro pasoliniano. Pasolini interagisce con l'India attraverso un contatto sensoriale che produce un'esperienza nuova che si inserisce nel *suo* vissuto. E così il discorso dello scrittore sull'India crea un ritmo che permette di ripensare il modo di rapportarsi all'Altro. Nulla è preordinato, non c'è uno schema da imporre, la relazione, mediata dal linguaggio della realtà, diventa culturale, cioè riproducibile, decifrabile e condivisibile. E la macchina da presa, con cui tornerà in India alcuni anni dopo il viaggio con Moravia, ne è un'ulteriore conferma. La realtà, spiata dal cinema, si rivela come linguaggio, come dimensione culturale. La relazione con l'Altro diventa luogo di

³⁰⁹ Pellegrino, A., *Verso Oriente*, cit., p. 122.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Paris, R., *L'esperienza dell'India*, cit., p. XXXV.

incontro e di trasformazione in cui il soggetto diventa oggetto e viceversa. Le tecniche audio-visive permettono al soggetto di *essere-con* l'Altro, di essere continuamente nella realtà racchiusa nelle immagini ma al contempo, attraverso la loro ri-produzione a-logica, a brandelli, si impongono come soggetto della narrazione. E il soggetto occidentale che scruta e si interroga su quel mondo, con il suo bagaglio culturale, sociale e storico, capisce di doversi ri-costruire nel momento in cui incontra l'Altro.

Moravia fa l'esperienza dell'India raccontando la realtà che gli sta dinnanzi ma cercando di non “aderire” ad essa. La parola esperienza usata dallo scrittore nell'introduzione a *Un'idea dell'India* denota i limiti e la consistenza tutta personale del sapere derivato appunto da un'esperienza soprattutto visiva; e il modo di guardare “costringe” a collocarsi storicamente.³¹² Moravia, scrittore borghese che scrive contro la borghesia di cui parla lo stesso linguaggio, accosta il suo modo di pensare anche alla realtà indiana e sottolinea la differenza con Pasolini. A Renzo Paris dice:

Tra me e Pasolini c'è divergenza sul Terzo Mondo. Lui sosteneva che era rovinato dalla rivoluzione industriale e dal consumismo, io pensavo e penso ancora che il Terzo Mondo scomparirà e che non è abbastanza industrializzato e consumistico. Dalla cultura contadina non c'è da aspettarsi ormai più nulla di buono, dunque è meglio farla finita e fare davvero la rivoluzione industriale.³¹³

Moravia crede che industrializzazione e consumismo possano salvare il Terzo Mondo altrimenti destinato a scomparire, sebbene questo irrompere improvviso e non uniforme di modelli capitalistici abbia delle conseguenze pesanti sul piano

³¹² Berger, John, *Sul guardare*, a cura di Maria Nadotti, Milano : Bruno Mondatori, 2003, p. 149.

³¹³ Paris, R., *L'esperienza dell'India*, cit., pp. XXXIII-XXXIV.

sociale. Abbraccia l'idea della "rivoluzione industriale" come alternativa alla cultura contadina, un'idea di dominio economico che appartiene al mondo occidentale.

Questo viaggio, poi, è quasi una chiosa all'idea che "L'India è il paese della religione come situazione esistenziale"³¹⁴ che permea tutti gli aspetti della vita e che diventa il nucleo intorno al quale ruotano gli articoli scritti da Moravia. Anche Pasolini parla della religione ma lo fa in modo non assertorio, non sapendo definire, rimanda agli articoli del suo compagno di viaggio: "Io non so bene cosa sia la religione indiana: leggete gli articoli del mio meraviglioso compagno di viaggio, di Moravia, che si è documentato alla perfezione, e, dotato di una maggiore capacità di sintesi di me, ha sull'argomento idee molto chiare e fondate."³¹⁵ In quell'*Io non so bene* è racchiuso il modo in cui Pasolini si avvicina alla realtà indiana, un soggetto che non sa, che non ha uno schema preciso da seguire pur nella sua storicità. Pasolini non cerca la sintesi, si fa prendere dal linguaggio della realtà indiana, dai suoi gesti, dai suoi volti, anche dalle sue contraddizioni e, attraverso la descrizione narrativa prima, e la riproduzione audiovisiva, poi, entra nella realtà indiana empaticamente. Negli *Appunti*, la storia del maraja che si dà in pasto a dei tigrotti affamati, racconta la religiosità indiana in maniera scandalosa, facendone cioè luogo di inciampo, di profonda riflessione, non solo per l'Occidentale ma anche per l'Oriente. Uno dei santoni intervistati risponde che tutto ciò che sa non lo dirà e ciò fa capire quanto profonda e problematica sia la religione indiana, difficile da concettualizzare.

³¹⁴ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 8.

³¹⁵ Pasolini, Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Parma : Guanda, 1990, p. 32.

Moravia parla anche dell'odore dell'India, nauseabondo, delle vacche sacre, delle fila di lebbrosi, delle torri dei templi, delle sculture, dei corvi neri, dei pellegrini che si purificano, del toro sacro, della folla di Calcutta, dei dormienti sui marciapiedi, della natura lussureggiante, della statua di Buddha, è consapevole dell'impossibilità di "restringere l'India ad uno dei suoi tanti aspetti."³¹⁶ È consapevole del cortocircuito provocato dall'incontro con l'Altro a livello linguistico e personale; da questo incontro si delinea una soggettività nuova che si reinventa nel linguaggio come sfida all'unicità e linearità del senso, come parola che si fa azione.

Moravia dà una definizione dell'India: "L'India è una concezione della vita [...] secondo la quale tutto ciò che sembra reale non è reale e tutto ciò che non sembra reale è reale."³¹⁷ La contrapposizione reale/irreale è una delle antitesi che la tradizione occidentale attribuisce all'India e che lo scrittore usa nel dialogo introduttivo fino a culminare nello slogan: "l'India è il contrario dell'Europa."³¹⁸ Due identità separate dal cui incontro scaturisce *un'idea* dell'India, ossia un'intuizione intellettuale personale ed individuale di cui Moravia, nel libro, mostra il processo di creazione. L'idea è quella di *un* viaggiatore occidentale o europeo, figura ricorrente nel testo, colto, attento, documentato, razionale che cerca, appunto, di spiegare argomentando e citando letture e conoscenze pregresse. Moravia alterna nel libro l'uso dell'io, alla figura del viaggiatore, al Noi collettivo/impersonale, forse riferimento anche ai suoi compagni di viaggio

³¹⁶ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 12.

³¹⁷ Ibid., p. 13.

³¹⁸ Ibid., p. 6.

Pasolini e Morante, e questo indica il rapporto dinamico e mutevole con se stesso e con la realtà indiana.

La Bachmann sostiene che l'uomo può rivelarsi tramite il proprio Io o tramite un Io, oppure nascondersi dietro l'Io.³¹⁹ Moravia si rivela con la prima persona ma si nasconde dietro il viaggiatore occidentale e il Noi diventando così formale, distaccato, “sottraendosi” alla responsabilità diretta di ciò che dice, ascoltando l'eco delle sue parole. L'Io, ramificandosi nel viaggiatore e nel Noi, si parcellizza in tanti nuclei narrativi che producono discorsi molteplici sull'India e mostrano l'impossibilità di un'unica narrazione.

Quando parla da viaggiatore/intellettuale sensibile e informato, ispira fiducia nel lettore, una fiducia che gli deriva dal suo ruolo “istituzionale”, dalla sua autorevolezza, dalla sensibilità e dal distacco argomentativo circa l'esperienza raccontata:

Per il viaggiatore occidentale dotato di sensibilità l'India significa due traumi: il primo è quello provocato dall'incontro con una povertà malata e frenetica, di tipo medievale, che in Occidente è scomparsa da alcuni secoli; il secondo dall'urto con la religione politeistica a sfondo naturalistico anch'essa morta da secoli in Europa, e in India, invece, ancora fiorente.³²⁰

Quando parla in prima persona avvertiamo maggiormente l' “immediatezza” della sua esperienza, il suo essere direttamente nella realtà che agisce sui suoi sentimenti e sul suo linguaggio a volte annoiato, sorpreso, deluso, affascinato che riproduce e acuisce la confusione dell'incontro con l'Altro. Una volta a Tanjore scrive:

³¹⁹ Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come utopia*, Milano : Adelphi, 1993, p. 57.

³²⁰ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 55.

Ecco dunque la mia stanza di prima classe: uno stanzone buio, situato sotto il tetto di cui infatti, su su, si intravedono le travi inclinate e le tegole sovrapposte. [...] Al solito, il letto è nel mezzo della stanza, un trabiccolo con un baldacchino sbilenco che il servitore trasforma lì per lì in bianco fantasma svolgendo la vecchia zanzariera punteggiata di zanzare schiacciate.³²¹

Quando parla tramite il Noi, cerca di coinvolgere il lettore ma anche le persone che hanno vissuto con lui l'esperienza dell'India, nell'ambiguità di una relazione in cui l'Altro si lascia intravedere nella sua opacità, per cui il linguaggio oscilla fra "adesione" e allontanamento dalla realtà. Del tempio di Mamallapuram dice:

Ci affacciamo alla piattaforma che dovrebbe proteggere il tempio dal mare: le onde lunghe, bianche e rabbiose del fondale basso si gettano con furore sui massi; poco più lontano l'oceano è quasi calmo. Il tempio, insomma, sta morendo o meglio, come vuole la religione alla quale è dedicato, sta ritornando materia informe per chissà quale nuova vita futura.³²²

È questa soggettività così sfaccettata che emerge dal libro e dal ritmo della scrittura. "L'istanza razionalistica,"³²³ preferire cioè, un discorso mirato a capire l'Altro, condiziona, spesso, il testo organizzato per argomenti, per descrizioni tipologiche, farcito di informazioni che, secondo la De Pascale, lo fanno "scivolare nel puro saggio."³²⁴

Anche Paz, dà ai tre capitoli centrali del libro un taglio saggistico mentre quello iniziale e l'epilogo costituiscono una riflessione soggettiva e privata

³²¹ Ibid., pp. 96-97.

³²² Ibid., p. 60.

³²³ De Pascale, Gaia, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino : Bollati Boringhieri, 2001, p. 192.

³²⁴ Ibid.

sull'India. Pasolini e Ginsberg si gettano nell'India vivendola fisicamente e facendola “sentire” nel testo, figura dominante, misura di tutte le cose, la Duras, invece, la occulta ma, rendendola invisibile, la fa diventare ancor più dilagante e inquietante.

Moravia mescola due piani, quello soggettivo e quello argomentativo, e quando le sensazioni diventano forti e scioccanti, vengono elaborate attraverso spiegazioni e discorsi che tentano di dare un ordine ad una realtà diversa, una sorta di difesa all'invasione dell'Altro nella vita e nella lingua.

Di notte le strade delle città indiane, specie Bombay e Calcutta, diventano dei dormitori pubblici. Ho preso talvolta un taxi, verso la mezzanotte e mi sono fatto portare in giro per quelle due più importanti città indiane. [...], l'occhio intravede con stupore file e file di involti oblungi e immobili allineati a perdita d'occhio sui marciapiedi. [...] Chi sono questi senzate? Sono in parte i poveri, per così dire, permanenti dell'India ma soprattutto i profughi del Pakistan occidentale a Bombay e quelli del Pakistan orientale a Calcutta. [...] Ma perché senza tetto? Questo è un capitolo della recente storia indiana che è relativamente poco conosciuto in Europa; varrà la pena di spendere qualche parola per illustrarlo. Dunque, i profughi delle città indiane sono il risultato disastroso di quello stesso nazionalismo che in Europa, negli ultimi cinquant'anni, ha provocato le due grandi guerre chiamate mondiali.³²⁵

Paz contrappone e/o paragona l'India al Messico anche per cercare di conoscere meglio il suo paese natale e non solo per rispondere alla domanda su come uno scrittore messicano veda la realtà indiana, in Moravia la dialettica India-Europa scaturisce dalla dinamica esperienza-conoscenza da cui deriva la *sua* idea basata sul confronto/opposizione europeo/indiano.

Nel capitolo intitolato *I roghi di Benares*, si può intravedere leggendo tra le righe, un altro dei motivi del viaggio in India : “La concezione indiana della vita

³²⁵ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., pp. 45-46.

rappresenta per l' europeo al tempo stesso un paradosso e una tentazione, nel senso che essa è non soltanto il contrario della sua ma anche la sola alla quale in un momento di stanchezza e di disgusto egli possa ricorrere con qualche utilità.”³²⁶

Moravia usa due termini: paradosso e tentazione anch'essi sintomatici del suo modo di incontrare l'India distaccandosene e avvicinandosene. Il paradosso, cioè l'andare contro l'opinione e il senso comune, contro i valori della società borghese da cui proviene, apre la possibilità di un'esperienza nuova, al di fuori della prosa quotidiana ma rischiosa perché fa vacillare e mette in discussione le categorie epistemologiche occidentali. Il paradosso, nel suo essere privo di logica, mette in discussione il soggetto borghese occidentale. La tentazione rimanda al desiderio dell'Altro, ad un'attrazione trasgressiva e pressante che può anche diventare riprovevole. Non a caso la religione cristiana usa la parola tentazione in senso moralmente negativo, mette in guardia dalle tentazioni che potrebbero sovvertire l'ordine stabilito. Lo scrittore si fa tentare dal paradosso indiano. Stanco della sua Italia borghese, dei salotti buoni, del clima socialmente e politicamente oppressivo, parte per l'India da un Occidente in pieno boom economico, viaggiatore curioso e forse in cerca di utopie possibili al di là del capitalismo, si fa tentare da un paese completamente diverso cui ricorrere in un momento di “stanchezza e di disgusto”, quando probabilmente sentimenti forti ed impetuosi prendono il sopravvento sulla ragione.

L'Italia all'inizio degli anni sessanta è scossa da eventi cupi. Durante il governo Tambroni, democristiano appoggiato anche da alcuni esponenti della destra, un clima di repressione avvolge il Paese. Si censurano film dai soggetti

³²⁶ Ibid., p. 25.

scandalosi e dannosi per le coscienze fra cui *La dolce vita* di Fellini, mentre una manifestazione social-comunista a Reggio Emilia finisce in tragedia quando le forze dell'ordine sparano sulla folla uccidendo sette persone. Moravia allora ricorre all'India con qualche utilità e ciò implica una relazione basata sul distacco di un soggetto che cerca di padroneggiare la realtà che gli sta di fronte, di trarne vantaggio senza aderirvi come fanno Pasolini e Ginsberg. Nell'intervista a Renzo Paris Moravia spiega la sua posizione:

Veramente siamo andati in India senza programmi. È l'India in realtà ad essere "programmata", cioè ad essere un Paese di una violenta originalità che costringe il viaggiatore a "prendere posizione". 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.³²⁷

È l'esser-ci dell'India che costringe il viaggiatore occidentale a ripensare e rimodellare le sue categorie con la sua esperienza diretta tramite la quale l'India parla per suoni e per immagini. Secondo Tessari, l'India di Moravia "vi figura come mistica negazione di tutte le consuetudini occidentali, esempio di un'immersione nell'irrazionale"³²⁸ ma anche nel ridondante, nel grandioso, nell'immenso, nella monotonia.

Del suo arrivo ad Aurangabad scrive:

Dall'albergo che sta su una altura ho una vista su un vasto paesaggio che in seguito rivedrò più e più volte perché l'India è immensa ma monotona. Si immagini un bosco ceduo o macchia, la ben nota jungla, pullulante a perdita

³²⁷ Paris, Renzo, *L'esperienza dell'India*, cit., p. XXXVIII.

³²⁸ Tessari, Roberto, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Storia ed Antologia della critica, Firenze : Le Monnier, 1977, p. 147.

d'occhio di arbusti e di cespugli , con qualche grande albero isolato qua e là, e il giallore del suolo arido e sabbioso che traspare ovunque.³²⁹

La visione di un paesaggio che si ripeterà fino alla monotonia è uno dei sentimenti che l'India ispira all'occidentale e di cui si trovano riferimenti anche in Pasolini e in Duras. Quel *rivedrò più e più volte* all'inizio del testo sottolinea la reiterazione di un'esperienza visiva che da novità diventa, una volta interiorizzata, possesso cognitivo, *sua* verità. La reiterazione della visione è sintomatica di come Moravia faccia l'esperienza dell'India in prima persona, per poi riposizionarsi, nell'impersonale *si* immagini, ad una certa distanza, che permette al lettore, non presente sul posto, di rappresentarsi l'India per quadri visivi familiari: bosco ceduo, macchia, arbusti, cespugli, suolo giallo. La materialità della parola che passa dal bosco alla *jungla*, fa scricchiolare il discorso tranquillo e organizzato. Il segno deborda il significato e va a confluire in un senso altro che arricchisce e rende magmatica la scrittura e fa emergere l'alterità all'interno del familiare, il molteplice all'interno dell'unità: il bosco, la macchia è, in realtà, la jungla. All'interno di una realtà grandiosa e sorprendente, Moravia cerca punti fermi, ma è nel cercare stabilità che invece incontra un'altra soggettività che fa vacillare la sua e lo induce alla riflessione non sempre lineare, per cui la scrittura procede con un ritmo argomentativo-dialettico che, a tratti discontinuo, esprime il modo dello scrittore di rapportarsi all'Altro.

Nel primo articolo *Una sera, in India* parla dei mendicanti, uno dei fenomeni più sconvolgenti:

³²⁹ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 17.

Anche questi mendicanti professionali e non professionali li rivedrò, purtroppo, durante il mio viaggio. Ma bisognerebbe qui aggiungere che mentre in Europa i mendicanti hanno ciascuno una loro ragione eccezionale per fare il loro eccezionale mestiere, in India la mano che si tende a chiedere la carità è simile alla mano che si tende a cogliere un frutto che penzola da un ramo e non appartiene a nessuno. Insomma, le ragioni che spingono tanti indiani a tendere la mano non sono affatto particolari e straordinarie; all'origine di quel gesto c'è invece una condizione normale e universale di povertà estrema che sovente si accompagna con un mestiere esercitato con competenza e assiduità. Così l'elemosina è quasi un obbligo per chi la fa e quasi un diritto per chi la chiede.³³⁰

Il mendicare, mestiere eccezionale in Europa, in India diventa ordinario, anonimo, tante mani che non appartengono a nessuno. Questo gesto così frequente, assillante, fastidioso, un gesto che rivedrà, purtroppo, durante tutto il viaggio, lo “costringe” a riflettere su una umanità la cui condizione di povertà è “normale e universale”. Moravia cerca di “normalizzare” un discorso che invece turba e disturba le coscienze occidentali, lo definisce un mestiere esercitato con competenza e assiduità cercando di prenderne le distanze, liquidandolo come un diritto-dovere degli indiani, giungendo ad una *impasse* mentale e discorsiva da cui si sottrae passando a parlare della tappa successiva. Ancora l'India come paradosso e tentazione, cui Moravia si avvicina per poi allontanarsi quasi subito, non tollerando di venirne sopraffatto, di perdere il controllo.

Uno dei sentimenti che si prova più spesso, secondo lo scrittore, viaggiando in India è la compassione, come quella a lui ispirata da un incantatore di serpenti, altra figura tipica dell'esotismo indiano: “ Ma benché l'uomo con il suo patetico serpentello mi ispiri compassione (il sentimento che si prova più spesso

³³⁰ Ibid., pp. 20-21.

viaggiando in India), pure preferisco guardare alla strada maestra.”³³¹ Moravia prova compassione, un sentimento che estende dal momento contingente al viaggiare in India, Pasolini è empaticamente nella realtà indiana prendendone su di sé le sofferenze e le dolcezze. La compassione spinge ad un aprirsi immediato alla realtà sconvolgente, ma Moravia si ritrae, come se volesse difendersi dall’Altro da sé/dall’Altro di sé, dal desiderio dell’Altro, così distoglie lo sguardo e lo volge alla strada maestra, a ciò che può controllare e che non consente deviazioni, a ciò che non mina le certezze. Ginsberg, invece, come Pasolini, non ha mai percorso la strada maestra né nella vita né nel linguaggio; entrambi, con la loro eresia, hanno scardinato le ipocrisie del mondo occidentale aprendosi all’Altro e al suo mondo.

L’India, di sera, con i contadini che si ritirano dai campi presenta gli stessi movimenti, le stesse azioni che si compiono “in tutto il mondo,”³³² ma soprattutto in “paesi rustici”³³³ cosicché, per un istante, Moravia crede di essere “non già nel subcontinente asiatico bensì in Spagna o in Grecia o nell’Italia meridionale”. Nel presente dell’India egli ritrova il *continuum* di un’azione universale, l’esperienza della storia. I contadini lo colpiscono per l’espressione del volto, “una mescolanza di paziente rassegnazione, di imperturbabile ignoranza, di mestizia ancestrale,”³³⁴ quest’espressione resta per un europeo il carattere più importante del popolo indiano, il volto ha una capacità comunicativa che avvicina l’indiano all’europeo e lo allontana dagli asiatici dai volti “incomunicabili e misteriosi.”³³⁵ Anche

³³¹ Ibid., p. 18.

³³² Ibid.

³³³ Ibid.

³³⁴ Ibid., p. 19.

³³⁵ Ibid.

Moravia osserva l'espressività dei volti che rimanda al linguaggio della presenza, della gestualità tanto caro a Pasolini. Dedola afferma che:

Non c'è quell'interesse per i tratti individuali da cui Pasolini era affascinato; Moravia al contrario sembra interessato a un giudizio generale sul carattere degli indiani, che segue infatti puntualmente alla descrizione dei volti [...] Ciò che vede, ciò che sta mostrando al lettore, esige la calma e precisione cui segue il giudizio: il carattere più importante dell'umanità indiana è la comunicabilità.³³⁶

Moravia vuol farsi *un'idea* dell'India, cerca cioè di concettualizzare il mondo che vede, di farne astrazione isolando alcuni aspetti che ritiene funzionali al suo discorso; passa dalla visione scomposta dell'India al *logos* organizzativo della realtà.

I *bullock-cart*, carri trainati da buoi, tipici e antichi, consentono di compiere un viaggio indietro nel tempo, a migliaia di anni prima di Cristo. Nel presente si inserisce, attraverso l'immagine dei *bullock-cart*, un'altra temporalità ancestrale che costringe a ripensare la Storia grazie alla storia la quale irrompe nella scrittura e induce alla riflessione. Moravia insiste sulla ripetitività dell'esperienza dell'India per cui i contadini con i buoi li rivedrà centinaia di volte, come pure i volti aperti ed espressivi non solo degli adulti ma soprattutto dei bambini:

Colpiscono soprattutto i bambini, per la vivacità esplosiva degli occhi scintillanti e della risata così bianca nei volti scuri. Anche questi bambini rivedrò durante tutto il viaggio, sempre ornati di fiori freschi, sempre ridenti e spensierati, sempre innocentemente e completamente ignudi.³³⁷

³³⁶ Dedola, R., *La valigia delle Indie*, cit., p. 89.

³³⁷ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., pp. 19-20.

Sono gli stessi bambini con cui Pasolini dialogherà qualche anno dopo grazie alle tecniche audiovisive, bambini che si affacciano ridendo o sfuggendo o semplicemente facendosi inquadrare dall'obiettivo, *l'esser-ci* dell'India. Moravia rivedrà anche i soliti mendicanti, la solita strada principale o bazar, in definitiva il “solito miraggio dell'Oriente cencioso”³³⁸ che si iscrive nel discorso dell'orientalismo storico sull'India, descrivere cioè la realtà indiana attraverso gli stereotipi della povertà, della miseria, dell'indigenza. C'è anche questo nel linguaggio di Moravia, la trappola del punto di vista dominante occidentale ma anche il riproporre parole che fanno parte del suo vissuto personale e culturale, del suo modo di relazionarsi alla realtà; la ripetizione dell'aggettivo *solito* e del verbo *rivedere* evocano l'atteggiamento di noia che è il titolo emblematico di un suo romanzo, *La noia*, pubblicato nel 1960. Anche in India spesso le sensazioni di tedio e di monotonia prendono il sopravvento e il distacco dal mondo indiano, che il linguaggio acuisce, diventa ancor più evidente. I bambini, nonostante l'espressività degli occhi e dei sorrisi, sono gli stessi rivisti in diversi angoli del Paese, e la reiterazione dell'avverbio *sempre* esprime la difficoltà della scrittura ad instaurare un rapporto dinamico con la realtà. La distanza dello scrittore dall'India è evidente.

Moravia esprime il suo disincanto passando dall'illusione di una misteriosa opulenza da *Mille e una notte*³³⁹ alla consapevolezza, osservando le botteghe artigiane, della presenza di oggetti fabbricati in serie e quindi contaminati dal consumismo e dalla produzione di massa tipiche invece dell'Occidente. Passa

³³⁸ Ibid., p. 21.

³³⁹ Ibid.

dall'illusione alla realtà, l'India vista da lontano pare avere una prospettiva diversa, quando ci si avvicina e ci si immerge in essa il “fascino orientale”³⁴⁰ sparisce e ci si trova di fronte a “povertà e stanchezza.”³⁴¹

Tornitore afferma che: “Pasolini è l'occhio discreto, Moravia è l'occhio sintetico”³⁴² per il quale parole come “mistero”, “illusione”, “fascino” rimandano ad un'India esotica, creata dalla fantasia, dalle letture, mentre “corruzione ossessionante” rimanda invece alla realtà vera e tangibile, quella che lo scrittore avverte in maniera più devastante e di cui spesso non riesce a darsi una spiegazione.

L'India, infatti, presenta aspetti diversi e opposti a quelli dell'Europa che il “viaggiatore europeo” vede e soprattutto “avverte”. Moravia riveste i panni del viaggiatore europeo che esperisce materialmente, fisicamente la differenza fra le due realtà e ne trae un'idea.

Quella della morte, per esempio, la cui presenza è ovunque: “con i suoi colori, la sua atmosfera, il suo odore,”³⁴³ “per gli indiani la morte è una faccenda molto diversa da quello che è per gli europei.”³⁴⁴ La materialità della morte, la sua visibilità che può ispirare un sentimento di “leggero raccapriccio e di stupita attrazione”³⁴⁵ nel viaggiatore europeo, non è terribile come in Europa. Distanza e desiderio, un'attrazione stupita esprime il cortocircuito ragione/corpo di Moravia/viaggiatore. La morte è “accettabile, amabile, desiderabile,”³⁴⁶ convive e

³⁴⁰ Ibid., p. 22.

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Tornitore, T., *Moravia e l'India*, cit., p. XV.

³⁴³ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 26.

³⁴⁴ Ibid., p. 29.

³⁴⁵ Ibid., p. 26.

³⁴⁶ Ibid., p. 27.

si innesta nella vita come la dea Kali, dea della morte, scolpita sulla sabbia a Bombay, che coesiste col vicino traffico cittadino e con i reattori atomici, nella baia, spiritualità – materialità non opposti ma complementari. Tutto questo dà: “il senso di una morte in cui la vita si immerge e si risolve, allo stesso modo dei cadaveri che ogni giorno vengono affidati alla corrente affinché questa li trasporti e li disperda in mare.”³⁴⁷

Il dialogo vita/morte è presente in Pasolini che conclude il libro e il film con l’immagine della morte, dei roghi. Ne *L’odore dell’India* emerge il senso di serenità e di naturalezza della morte, i presenti, riuniti intorno al rogo, stanno vicino al fuoco come nelle sere d’inverno,³⁴⁸ senza malinconia perché la morte è l’istante in cui si realizza completamente il senso di “comunione” con l’Altro. Gli *Appunti* si chiudono con il rito della cremazione, momento altamente spirituale per gli indiani che si inserisce in un processo di armonia cosmica; qui vediamo, grazie alle tecniche audiovisive, il corteo funebre, accompagnato da un canto, mentre il corpo è posto su una barella avvolto in un telo, le immagini si soffermano sulla preparazione del fuoco. Il corpo diventa parte della legna da ardere, dopo essere stato spalmato e massaggiato con una sostanza schiumosa. Anche in Pasolini la morte si iscrive profondamente nella vita, con la sua gestualità e icasticità. Ginsberg racconta le sue visite ai *ghat* crematori descrivendo il corpo che si spezza e si brucia: “The corpse smoke rolling over their heads, bodies burning – one of the wrost area of the Bardothodol & demons with long Bambolo poles pushing

³⁴⁷ Ibid., p. 28.

³⁴⁸ Pasolini, P. P., *L’odore dell’India*, cit., p. 110.

that meat into the flames,”³⁴⁹ il corpo/carne, il corpo/materia viene spinto nel fuoco da demoni con bastoni, fantasmagoria infernale della morte vissuta in India che vuol essere esorcismo grottesco delle sue paure.

Moravia parla dei roghi di Benares visitati di notte e raggiunti con un barcone:

I falò rosseggiano a non grande distanza ma il barcone va molto piano e così si ha tutto il tempo di accorgersi che la notte è fredda e molto umida. Irresistibile, si insinua nella mente l’idea irriverente che, una volta giunti accanto al rogo, ci si potrà almeno riscaldare al fuoco il corpo intirizzito.

Ma una volta arrivati e sbarcati, questo pensiero non pare più tanto irriverente perché si vede che per gli Indiani la morte è una faccenda molto diversa da quello che è per gli europei. Ecco la prima pira le cui fiamme rosse e gialle divampano con forza lasciando, però, intravedere tra i ciocchi ardenti qualche cosa di oblungo e di nero che potrebbe anche essere un corpo umano. Le fiamme divampano in un’oscurità completa; alla loro luce rossa e mobile si intravede, intorno al rogo, un cerchio di persone accoccolate sui calcagni, immobili, non tanto raccolte e meditative quanto indifferenti.³⁵⁰

Ritorna un’altra parola del linguaggio moraviano: l’indifferenza e attraverso di essa, Moravia proietta la sua visione occidentale dell’India usando un linguaggio sperimentato in Occidente. L’idea irriverente di scaldarsi al fuoco, è invece praticata nel rituale della morte, che riunisce intorno al rogo mentre il corpo si confonde e si consuma insieme ai ciocchi; il contatto con l’India produce un cambiamento di prospettiva, permette di ripensare l’idea della morte lugubre in Occidente: “leggera, semplice, filosofica, serena e priva d’importanza...”³⁵¹ in Oriente, si inserisce naturalmente nel ritmo della vita e nell’armonia del tutto, nella circolarità di un tempo senza fine. Il vedere la morte come *leggera, semplice, filosofica, serena e priva di importanza* costituisce un’operazione orientalista per

³⁴⁹ Ginsberg, Allen, *Indian journals*, New York : Grove Press, 1970, p. 63.

³⁵⁰ Moravia, A., *Un’idea dell’India*, cit., pp. 29-30.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

cui si semplifica e si rende semplicistica una differenza sostanziale che è incomprensibile, difficile da accettare.

Moravia pare abbracciare quest'idea preferibile a quella occidentale ma poi argomenta:

L'operazione religiosa e psicologica che ha permesso questa trasformazione è costata e costa tuttavia all'India un prezzo molto alto di inadeguatezza alla vita sociale, pratica, politica. Così pensiamo che la concezione indiana può essere compresa e adottata da singoli individui; ma che sarebbe pericolosa per la società occidentale la quale non potrebbe accettarla senza tradire se stessa.³⁵²

Compare la prima persona plurale “pensiamo” per cui il movimento della parola si fa ambiguo avvicinandosi e allontanandosi da una concezione forte che stravolgerebbe il mondo occidentale. All' “adesione” si affianca la riflessione dell'intellettuale spaventato da un ipotetico cambiamento dello *status quo* nella società occidentale, e dalle possibili conseguenze delle sue parole. “Pericolosa” e “tradire” sono due parole cariche di significato, agitate come spauracchi dallo scrittore consapevole del rischio della fascinazione orientale. Il confronto con l'Altro stimola il pensiero critico nei confronti dell'Occidente, ma conferma anche l'identità storica del soggetto occidentale.

Il ritmo discorsivo di Moravia fa emergere, attraverso il movimento della parola, una soggettività critica ma integrata nel proprio mondo di cui non intende “sovertire” l'ordine né smuovere le coscienze come invece accade in Pasolini e Ginsberg. L'incontro con l'Altro, mediato dalla cultura europea, produce un movimento linguistico agonistico e la scrittura diventa luogo dialettico di

³⁵² Ibid., p. 31.

confronto e di produzione di altro senso. Il discorso orientalista che avrebbe denunciato Said lo si ritrova in Moravia quando parla di un Occidente colonizzatore che ha trapiantato in India una serie di riti e tradizioni mutate dall'età vittoriana trasformando l'Oriente in un "Oriente vittoriano, come se lo immaginava la piccola borghesia delle città industriali dell'Inghilterra."³⁵³ L'India, creata dagli inglesi, rimane nelle architetture soprattutto di Nuova Delhi, nei quartieri bene delle classi elevate, negli edifici neoclassici che lo scrittore osserva mentre si reca all'incontro con Nehru, intellettuale di origine bramina e di formazione europea che governa l'India con "la persuasione"³⁵⁴ ed il compromesso.

Lo scrittore è affascinato da Nehru intellettuale e politico, autore di "ottimi libri"³⁵⁵ e di un'autobiografia di cui riporta alcuni brani. Nehru è "intellettuale autentico e senza contaminazioni demagogiche e irrazionali"³⁵⁶ la cui grande popolarità lo spinge, come dice nella sua autobiografia citata da Moravia, a fuggire e insieme a cercare l'adorazione delle masse. "In queste parole che cercano di dare due facce del problema senza risolverlo né rifiutarne l'ambiguità, sta tutto Nehru, l'intellettuale, liberale e introspettivo Nehru"³⁵⁷ opposto al dogmatico cinese Mao Tze-dun. Nelle parole di Moravia su Nehru vi è anche la sua immagine di intellettuale che racconta la realtà contraddittoria, ambigua, presentando le facce del problema.

³⁵³ Ibid., p. 36.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid., p. 37.

Nehru intellettuale, politico portato al compromesso contro l'inflessibilità dogmatica di Mao: si affacciano due modi di fare politica e di agire nella realtà, contemporanei, coesistenti. Mao esprime la fine dell'illusione cinese e Nehru il trionfo del "nazionalismo socialisteggiante."³⁵⁸ La figura di Mao vacilla, nelle parole dello scrittore, già all'inizio degli anni sessanta quando la Cina costituiva ancora per molti occidentali un'alternativa al mondo capitalistico occidentale e lo stesso Mao era considerato un eroe della rivoluzione. Il "massiccio e popolare dogmatismo"³⁵⁹ di cui parla Moravia a proposito di Mao, è l'espressione di un giudizio conciso ma severo sulla deriva autoritaria di un uomo politico e di un regime di cui si cominciavano a percepire le contraddizioni, un sogno che stava svanendo.

Lo scrittore cerca di inquadrare la personalità politica di Nehru e la sua ascesa al potere rifacendosi all'Italia del Risorgimento citando anche il libro sulla vita di Garibaldi del Trevelyan letto dallo stesso Nehru, studente in Inghilterra. Il paragone fra l'India e l'Italia risorgimentale è mediato dalle parole di Nehru che Moravia sintetizza:

...oggi, dopo la proclamazione dell'Indipendenza, l'India si trova un po' nelle condizioni dell'Italia dieci anni dopo l'Unità. Come in Italia in quel tempo erano ancora vivi e operanti gli uomini del Risorgimento, così in India sono al governo gli uomini che hanno lottato per mezzo secolo contro la dominazione coloniale. Il nazionalismo risorgimentale italiano era liberale; parimenti liberale è il nazionalismo indiano. Infine, come l'Italia dopo l'Unità, l'India, dopo l'epica della lotta anticoloniale, si trova oggi di fronte alla prosa mortificante di gravi difficoltà economiche e sociali.³⁶⁰

³⁵⁸ Ibid., p. 39.

³⁵⁹ Ibid., p. 37.

³⁶⁰ Ibid., p. 38.

Il confronto si arresta qui perché gli avvenimenti italiani e indiani si sono svolti in epoche storiche diverse e perché Nehru è consapevole che la lotta contro l'Occidente capitalista è deleteria per la nazione indiana sempre più affamata e bisognosa del progresso scientifico per fronteggiare la crisi.

Nehru è descritto come politico capace di conciliare tradizione indiana e capitalismo occidentale, e lo scrittore riporta in citazione le sue parole sulla relazione India-Occidente. Ne emerge un Oriente guidato dagli stessi uomini che hanno lottato contro l'Impero coloniale e che affrontano con realismo politico le questioni cruciali dell'India. Moravia presenta Nehru servendosi dei testi da lui stesso scritti, quasi a chiosa degli stessi, anche qui cercando di capire senza aderire, usando anzi le parole di un indiano. Non si addentra troppo nelle questioni politiche, preferisce discutere di quelle relative alle diverse concezioni della vita, della morte, della religiosità, dell'arte, della povertà. Sarebbe interessante indagare e approfondire la discussione sulla relazione Italia-India, ma purtroppo qui non c'è spazio né tempo per farlo. All'inizio degli anni ottanta intorno all'Università de Delhi si è costituito il collettivo dei *Subaltern Studies*, una delle più importanti scuole di studi culturali asiatiche di cui Spivak e Guha sono alcune delle figure di spicco. La parola *subalterno* è stata tratta dagli scritti di Antonio Gramsci, storico e politico italiano di stampo marxista, in riferimento al proletariato, gruppo sociale subalterno non organizzato né unito tanto da non riuscire a costruire una coscienza di classe alternativa a quella della classe dirigente. Gli studiosi indiani hanno trasposto il termine nel contesto dell'India riferendolo alle masse indiane oppresse dai gruppi dominanti in virtù di differenze di casta, classe, appartenenza etnica e così via.

Ritornando ai nostri autori, anche Paz parla di Nehru, figura contraddittoria quanto la sua epoca.³⁶¹ Anche per lo scrittore messicano il compromesso e l'ambiguità caratterizzano la personalità di Nehru e fanno parte della complessità della tradizione e del momento storico in cui visse. Nonostante la crisi economica, la dilagante corruzione della burocrazia e l'ammiccamento alla Cina maoista e totalitaria, egli amava l'India e ne accettava le contraddizioni.³⁶²

Paz ne parla da politico, sollevando perplessità sull'azione di governo in politica interna ed estera, Moravia ne sottolinea l'aspetto culturale e intellettuale più e oltre quello politico. Pasolini usa un linguaggio meno diplomatico e molto incisivo:

Dicevo all'inizio, per queste ragioni, che tra l'India castale e il suo leader educato a Cambridge, la differenza è talvolta addirittura un abisso. Eppure, eppure...anche nella pignoleria legalitaria di Nehru, nella sua cavillosa e quasi maniaca difesa del sistema parlamentare, c'è qualcosa di quella codificazione paralizzante che è tipica di tutti gli indiani. Si sente che la grammatica parlamentare britannica è stata assimilata da una persona che aveva altre abitudini grammaticali. Infatti, chi è autoctono alla propria grammatica è capace, se è necessario, di trasgressioni, di eccezioni e di innovazioni anche scandalose, che sono però la vita di quella sua grammatica istituzionale: mentre chi a tale grammatica è alloglotta, non oserà mai affrontare trasgressioni né tentare innovazioni. La sua obbedienza alla normativa sarà pedissequa, magari fino al sublime, come mi sembra in Nehru. È per questo che, visitando l'India, provavo verso il suo leader, peraltro adorabile, non pochi moti di rabbia...³⁶³

Pasolini prende posizione contro l'India delle caste, e in Nehru, leader del governo indiano, individua l'immobilismo di chi non osa trasgredire scandalosamente e necessariamente le regole della grammatica istituzionale. Ben

³⁶¹ Paz, Octavio, *Lueurs de l'Inde*, Paris : Gallimard, 1997, p. 139.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Pasolini, P. P., *L'odore dell'India*, cit., p. 85.

diverso è il ritmo del discorso pasoliniano dalla potenza sovversiva, capace di minare la realtà, poiché la parola, come dice Meschonnic, agisce sui modi di sentire e di pensare. L'India di Pasolini diventa simbolo della necessità di trasgredire, di andare oltre il conformismo e l'immobilità, retaggio borghese e coloniale, l'India incalza la ricerca di un linguaggio diverso, un ritmo nuovo con il quale esprimere l'alternativa all'Occidente. In Moravia e Paz l'India invita alla riflessione, anche alla critica ma non alla trasgressione.

Moravia descrive Nehru anche fisicamente, vestito con una “tunica bianca, accollata, lunga fino alle ginocchia, pantaloni cosiddetti johdpur, anch'essi bianchi, attillati dalle ginocchia fino alle caviglie”³⁶⁴ con all'occhiello un bocciolo di rosa rossa. E ancora: “La fronte è alta, serena, armoniosa; gli occhi, molto scuri, hanno uno sguardo inquieto, acuto, ambiguo; la bocca ha un'espressione al tempo stesso benevola, annoiata e dura. Da tutto il volto spira un'aria di fascino indefinibile che il sorriso, molto bello, conferma.”³⁶⁵ È il linguaggio dei gesti e delle espressioni, tanto caro a Pasolini, che ritroviamo anche in Moravia, una descrizione che vuol far vedere e spiegare la complessità della persona con un'aggettivazione precisa: la fronte è alta, serena, armoniosa; lo sguardo è inquieto, acuto, ambiguo e l'espressione della bocca è benevola, annoiata, dura. Nella persona fisica di Nehru, lo scrittore ritrova l'idea che si era fatto dello statista e poi afferma:

In realtà, come pensavo, il vero senso della personalità di Nehru non poteva essere nelle cose che mi andava dicendo bensì nella sua presenza e nel

³⁶⁴ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 39.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 40.

magnetismo particolare di questa presenza. Ancora una volta, così, constatavo la decadenza della parola nei confronti di altri e più irrazionali mezzi di comunicazione e di rapporto.³⁶⁶

Quel “come pensavo” circa il fascino sprigionato dalla personalità di Nehru è un altro elemento che si iscrive nel ritmo di un discorso idealista volto a trovare nell’esperienza della realtà la *sua* idea. Egli constata, però, anche il declino della parola, del *logos* referenziale, in favore “di altri e più irrazionali mezzi di comunicazione.” Il linguaggio lineare si frantuma così come l’unità del soggetto che si reinventa e si inserisce in un discorso nuovo grazie al dialogo con una realtà la cui presenza materiale è già linguaggio.

Il *logos* occidentale cade in trappola quando perde il controllo della parola per accedere direttamente alla realtà. Il rapporto con essa si può costruire su altre basi che quelle razionali, logocentriche e visiocentriche, è ben più dinamico e complesso e, come l’India fa vedere, supera le barriere razionali permettendo la coesistenza razionale/irrazionale. La parola non sempre è in grado di descrivere le “cose incredibili che si guardano tre volte stropicciandosi gli occhi e credendo di avere le traveggole.”³⁶⁷ È la trappola del discorso referenziale.

Una di queste cose incredibili è costituita dalle strade cittadine colme di gente che dorme sui marciapiedi. Per cercare di spiegare, Moravia si rifà ai disegni di Moore sui dormitori nelle stazioni londinesi e alle foto dei campi di sterminio, citazioni colte per un evento di fronte al quale “si resta più perplessi.”³⁶⁸ Disegni e fotografie, altri linguaggi e altre temporalità, la Londra di Moore e la seconda

³⁶⁶ Ibid., p. 41.

³⁶⁷ Ibid., p. 45.

³⁶⁸ Ibid.

guerra mondiale, che diventano mediazione per capire il fenomeno presente della povertà, per cercare di capire: “il significato e l’enigma della stessa visibilità.”³⁶⁹

Le arti visive diventano luogo di dialogo fra idee e realtà producendo una nuova esperienza del presente, una nuova esperienza della realtà nella quale lo scrittore è immerso. Il richiamo ai disegni di Moore e alle foto dei campi di sterminio rende fluidi i confini spazio-temporali e permette di ripensare il linguaggio della scrittura che viene così attraversato da individui e avvenimenti di un passato che è, invece, sempre presente.

Il nazionalismo e la religione sono state, secondo lo scrittore, le cause dell’indigenza di tanta parte della popolazione indiana. La mitologia greca lo aiuta nella spiegazione del nazionalismo come “nuovo Procuste”³⁷⁰ dal nome di un brigante che aggrediva e straziava i viandanti colpendoli con un martello su un letto a forma di incudine scavato nella roccia. Dal mito alla storia; l’inciso “nuovo Procuste” inserito nel ritmo di una proposizione esplicativa, costringe a soffermarsi su un nome che pullula di significati e diviene il momento di incontro del mito con la storia. Il mito, concentrato nella materialità di un nome, permette di ripensare la storia e la sua brutalità. Il linguaggio creato dall’incontro con l’India consente di annullare i confini storia/mito e di farli coesistere scandalosamente. La figura di Procuste accresce il senso metaforico del discorso poiché, come sostiene Lyotard, la metafora sfida la linearità del linguaggio sovraccaricandolo di significati tanto da farlo esplodere.³⁷¹ Egli afferma che la scintilla creatrice della metafora non nasce dalla presenza insieme di due

³⁶⁹ Berger, J., *Sul guardare*, cit., p. 46.

³⁷⁰ Moravia, A., *Un’idea dell’India*, cit., p. 46.

³⁷¹ Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Éd. Klincksieck, 1971, p. 255.

immagini, ma dall'occultare un termine rimpiazzandolo con un altro.³⁷² E così il discorso sull'India si carica di significati non completamente evidenti. La metafora, nel ritmo del discorso, sfida il segno come portatore di *un* senso, sfida il *continuum* del linguaggio, la riduzione ad un segno. Mediato dal linguaggio letterario, il ritmo si rivela elemento foriero di pluralità, di apertura all'alterità, di relazione attiva fra elementi del discorso.

Il rapporto con la scrittura, quello della scrittura con la realtà, diventa quindi organico, di partecipazione del soggetto storico alla "scrittura/lettura della realtà" che si fa presente a suo modo nel discorso, agisce nel discorso che diventa politico, cioè azione. Anche se Moravia presenta la realtà cercando di non aderirvi, la scrittura dell'India lo spinge, forse inconsapevolmente, a prendere posizione e la presenza della retorica nel linguaggio ne è una spia. Tutto si produce nel linguaggio attraverso il ritmo in cui si trasformano i rapporti dell'Io con l'Altro, dell'Io con la scrittura, con la storia, con il mito offrendo una nuova e più ampia prospettiva di senso mentre il soggetto riscrive la propria storicità.

Moravia paragona il nazionalismo indiano con quello europeo: entrambi basati sul sentimento piuttosto che sulla ragione, cercano di far coincidere i confini geografici con quelli razziali, linguistici e religiosi, e se ciò non accade, si divide senza tener conto dei tagli. Il nazionalismo fu la causa di divisione nel 1936 fra Gandhi, capo dei bramani, e Jinnah, capo dei musulmani. Gandhi, descritto da Moravia, unisce la tradizione inglese con quella indiana nella capacità di tolleranza e magnanimità; anche Paz ne costruisce una figura istituzionale, di sintesi fra ascetismo, non-violenza e ferma azione politica, definendolo: "C'était à la fois un

³⁷² Ibid.

hindou traditionnel et un Occidental”³⁷³ ben diverso dal “povero, grande, pazzo eroe!”³⁷⁴ di Pasolini. I dissidi fra i due maggiori esponenti religiosi indiani furono di carattere privato, spiega Moravia. Jinnah, abbandonato dalla moglie, diventò sempre più intransigente rompendo con Gandhi e creando il Pakistan da cui: “vennero all’India intera molti lutti e molte sventure. Se fosse lecito scherzare su una materia così tragica, si potrebbe dire che in India, Paese per tanti versi antico, si verificò ai giorni nostri quanto avvenne nell’Ellade antica con Elena di Troia e in Egitto con Cleopatra.”³⁷⁵ Ancora una volta il movimento della parola passa attraverso la mitologia e la storia antica per confluire nella tragicità del presente. Nel discorso si inseriscono e dialogano temporalità diverse, la “comprensione” dell’India avviene per altre vie molto più complesse e meno evidenti. Il mito e la storia antica erodono il *logos* lineare creando una continuità di presenza di tempi che stravolgono il modo canonico di capire.

Moravia come Paz di fronte ad una realtà che lo sovrasta in maniera sconvolgente e incomprensibile, “[...] si aggrappa come a un’ancora di salvezza all’analisi, all’argomentazione, alla lucida considerazione storica”³⁷⁶ ma anche il suo discorso cade nella trappola dell’opacità, della debolezza del *suo* parere.³⁷⁷ Nel valicare i confini della comprensione, il testo comincia a diventare opaco perché l’India si sottrae alla trasparenza. Tale opacità può sembrare superficialità come afferma Ferretti:

³⁷³ Paz, O., *Lueurs de l’Inde*, cit., p. 125.

³⁷⁴ Pasolini, P. P., *L’odore dell’India*, cit., p. 137.

³⁷⁵ Moravia, A., *Un’idea dell’India*, cit., p. 49.

³⁷⁶ De Pascale, G., *Scrittori in viaggio*, cit., p. 193.

³⁷⁷ Moravia, A., *Un’idea dell’India*, cit., p. 51.

Del resto Moravia, quando si prova a stabilire dei nessi storici, non va quasi mai al di là di accostamenti meccanici e superficiali (il paragone tra l'India a dieci anni dall'Indipendenza e l'Italia a dieci anni dall'Unità, o quello tra il «nazionalismo indiano» e il «nazionalismo europeo»), mentre l'accennata contraddizione tra l'India come «paese della religione» e l'India moderna rimane allo stadio di una schematica giustapposizione di un'idea all'altra.³⁷⁸

Tuttavia paragoni e giustapposizioni fanno parte della retorica che pervade il libro rallentando il suo procedere e accentuando l'indeterminatezza a detrimento della funzione *mimetica* della scrittura; il paragone in particolare, secondo Fontanier, contribuisce ad abbellire il discorso³⁷⁹ ma soprattutto ha la sua ragione d'essere nel fatto di presentare all'immaginazione qualcosa di nuovo, di eclatante e di interessante in cui i rapporti fra gli elementi considerati sono impreveduti e impressionanti. La scrittura dell'India è il luogo di produzione di questi nuovi rapporti non convenzionali che fanno supporre, forse, una “superficialità” di approccio. D'altronde avvicinarsi a tale realtà secondo gli schemi convenzionali, vuol dire, spesso, subire un trauma che la scrittura ripropone.

Nel cercare, infatti, di descrivere il completamente “altro da sé” il viaggiatore occidentale Moravia subisce uno *shock* culturale e personale. Il trauma derivante dall'incontro/confronto/scontro con l'Altro che resiste all'omologazione, alla logica e che, soprattutto, lo “costringe” a ripensare il *suo* modo di scrivere. Uno di questi traumi è la religione politeista. Egli parte dal presupposto che il viaggiatore del 1961 vive in un'epoca in cui, a seguito della rivoluzione culturale Occidentale,

³⁷⁸ Ferretti, Gian Carlo, *Idea e odore dell'India*, “Il contemporaneo”, maggio 1962, p. 74.

³⁷⁹ Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977, p. 379.

può non solo “comprendere meglio la religione indiana”³⁸⁰ ma anche, per così dire, mettersi al suo livello, in comunicazione diretta:

Vogliamo qui alludere non soltanto agli studi antropologici e alla scoperta dei primitivi ma anche, soprattutto, all’annessione alla cultura di larghi territori della realtà che sinora erano stati preclusi dalla censura vittoriana, annessione operata dalle cosiddette psicologie del profondo e in particolar modo dalla psicanalisi.³⁸¹

La comunicazione diretta con l’India presuppone, per Moravia, vie culturali e istituzionali volte a rappresentare con distacco l’Altro/oggetto di conoscenza.

Secondo la De Pascale:

...allora il testo assume la forma di un’indagine sociopolitica sulle cause di una situazione che apre un abisso tra l’uomo occidentale e quello orientale, abisso che Pasolini cercherà di colmare attraverso i sensi e che Moravia razionalizza con la speranza di non precipitarvi dentro.”³⁸²

La “razionalizzazione” di Moravia sembra quindi essere una sorta di difesa nei confronti di una realtà talmente preponderante da divenire inquietante e straniante. Ma di fronte alle sculture nel tempio di Tanjore dove domina “la natura immediata e nuda, incumbente coi suoi problemi di vita e di morte non indagati razionalmente dalla scienza ma simbolizzati con terrore dalla religione,”³⁸³ l’immediatezza della percezione si impone all’elaborazione intellettuale.

³⁸⁰ Moravia, A., *Un’idea dell’India*, cit., p. 55.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² De Pascale, G., *Scrittori in viaggio*, cit., pp. 193-194.

³⁸³ Moravia, A., *Un’idea dell’India*, cit., p. 56.

Il viaggiatore europeo, avvezzo alle chiese, entrando in questi templi ha come la sensazione di fare un salto indietro di venti secoli, in un mondo che era il suo ma che lui ha ormai dimenticato. E non rendendosi conto che, come abbiamo detto, si tratta di un mondo che negli ultimi tempi è tornato ad affiorare nella cultura moderna, prova insieme turbamento e ripugnanza.³⁸⁴

L'Altro da sé ma anche l'Altro di sé, si insinua e affiora dalla tranquillità dimentica dell'occidentale, lo "costringe" al dialogo emergendo dai meandri remoti della memoria, rendendo presente il passato, facendo provare sentimenti forti e destabilizzanti. La sensazione, lo stupore, la fisicità di questi sentimenti è il modo in cui l'India impone, di colpo, la sua immediata materialità.

Arrivando ad un *gopuram* del tempio di Madurai, lo scrittore è sorpreso nel vedere sculture di scimmie dappertutto e nel ritrovare anche qui una moltitudine malata, elemosinante e persino demoniaca, che dorme per terra mentre animali di ogni genere vagano indisturbati. A queste immagini che facevano e fanno tuttora parte dell'immaginario occidentale sull'India e rimandano a quell'orientalismo storico che ha in sé tutti i mali della miseria e di un progresso arrivato tardi e ad appannaggio di pochi, si affianca l'India ineffabile dei templi, "l'occhio non sa dove posarsi"³⁸⁵ fra la moltitudine umana e quella delle sculture, l'India disperde, nonostante le spiegazioni e le riflessioni, e conserva un "oscuro magnetismo,"³⁸⁶ un'attrazione inspiegabile e fatale. L'immensa povertà conferma la sua idea di "fare la rivoluzione industriale" nel Terzo Mondo, cioè la necessità di introdurre industrializzazione e consumismo in un mondo prevalentemente rurale che non

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Ibid., p. 58.

³⁸⁶ Ibid., p. 59.

riesce a sollevarsi. Si fa prendere la mano da una visione occidentalista invece di ascoltare i movimenti e i ritmi propri della società indiana.

Moravia sostiene che l'europeo è “disabituato”³⁸⁷ al linguaggio dell'India, così diretto e letterale, così crudo e sinistro. È il linguaggio della realtà nella sua immediatezza che disturba, il linguaggio dei corpi scolpiti, nudi, che favorisce il dialogo diretto con l'India e costringe il soggetto a porsi in maniera critica nei confronti della sua storicità. Di fronte alla statua del dio Siva dormiente illuminata da una lampada ad olio che non permette di avere una visione d'insieme della scultura ma solo i particolari, Moravia dice:

...ci facciamo una idea frammentaria, e forse per questo tanto più misteriosa, del sonno profondo in cui è immerso il dio. [...]...il significato sfugge, come sempre avviene allorché si passa dai simboli oscuri ma precisi della religione alla chiarezza ingannevole della poesia.³⁸⁸

L'India quindi può essere conosciuta solo attraverso dettagli visti non nella loro limpidezza ma alla luce fioca di una lampada ad olio così l'idea che ci si fa di questo paese è frammentaria e misteriosa e fa capire come la razionalità e la presunta unità del soggetto occidentale siano messe in crisi a contatto con la realtà indiana. La “chiarezza ingannevole della poesia” rimanda ad una scrittura del fare, alla materialità della poesia che può scomporsi in pezzi di frasi, in parole produttrici di altro senso, utilizzabili per altre esperienze o che ri-iscrivano l'esperienza vissuta. La chiarezza della poesia è ingannevole perché la poesia

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ibid., p. 61.

attraversa e riscrive il tempo, attraversa e riscrive l'esperienza problematizzando l'idea di tempo e quella di esperienza.

Per lo scrittore gli aspetti umani sono degni di interesse in India e così si sofferma su questa umanità indifferente che anima le strade indiane, che vive per strada in atteggiamenti intimi e familiari che “altrove si possono trovare soltanto tra le quattro mura delle case.”³⁸⁹ Lo scrittore rimanda sempre a quell'altrove così distante e diverso che qui viene messo in discussione ed evocato allo stesso tempo. Nonostante la diversità fra Oriente ed Occidente, l'India viene considerata una terra piena di “fascino ed insegnamenti. Diremmo addirittura che non si può capire del tutto la civiltà europea se non si conosce l'India. Ma l'India vista con gli occhi del turista ignorante può anche essere una delusione.”³⁹⁰ L'Altro da sé funzionale alla comprensione dell'Altro di sé ma su base culturale poiché l'India delude il turista ignorante.

Moravia è, infatti, un viaggiatore colto e documentato che pare usare le sue conoscenze come un baluardo di difesa e di distanza dalla sconcertante realtà indiana. La povertà, per esempio, alla luce dell'intellettuale Moravia, è un tratto costituzionale dell'India tanto che il solo voler cercare di eliminarla vorrebbe dire cambiare il “carattere del popolo indiano.”³⁹¹ I mendicanti sono dappertutto, fanno quasi parte del paesaggio e sono il risultato dei salari bassi, della forte disoccupazione, della scarsità di alloggi e di istruzione. Le spiegazioni di Moravia rimandano ad un orientalismo storico, alla descrizione puntuale della cruda realtà così come appare agli occhi del viaggiatore occidentale che disattende l'aspettativa

³⁸⁹ Ibid., p. 69.

³⁹⁰ Ibid., p. 66.

³⁹¹ Ibid., p. 75.

esotica e pone invece con urgenza e drammaticità il problema di un mondo in miseria e degrado.

La Duras ci racconta l'India attraverso gli "oggetti" del suo immaginario, che la avvicinano allo stereotipo (fame, lebbra, povertà, monsoni) ma le danno allo stesso tempo un'aria di vaghezza poiché non visibili. Ginsberg e Pasolini, al contrario, mostrano la povertà brutalmente, cercando di incidere, con il linguaggio, sulle coscienze dell'Occidente. Moravia, per cercare di descrivere i quartieri poveri afferma che "ci vorrebbe la penna di un Dickens o di un Balzac ossia di due scrittori contemporanei della rivoluzione industriale in Europa, la cui fantasia non era impari al carattere in certo modo fantastico della realtà che descrivevano."³⁹²

La mediazione della letteratura europea soccorre ancora una volta lo scrittore aiutandolo a parlare dell'esperienza della povertà del presente.

Mendicanti alle porte dei templi, accovacciati nei loro stracci, per lo più malati di lebbra o mutilati o deformati, allineati in duplice fila come simboli viventi del dolore, in età che vanno dai sette anni fino agli ottanta, di ambo i sessi, con i volti improntati ad un'espressione talmente intensa da rendere inutile la traduzione in lingua europea delle loro invocazioni.³⁹³

I corpi-simbolo del dolore si inseriscono nel linguaggio con la materialità della carne, dei volti espressivi e della voce che, come in Pasolini e in Duras, esprime l'unicità di una relazione pre-linguistica intensa e immediata. A questa povertà così devastante "da essere diventata ormai normalità"³⁹⁴ cerca di dare una spiegazione, ricorrendo al ragionamento, e così le caste, la degenerazione religiosa

³⁹² Ibid., p. 77.

³⁹³ Ibid., p. 76.

³⁹⁴ Ibid., p. 78.

e la dominazione inglese sono individuate quali cause della miseria in precise situazioni storiche. La scrittura di Moravia passa dall'immediatezza della pura relazione, in cui la parola referenziale si fa silente, alla necessità di capire, di discutere. Il ritmo del discorso si muove fra opacità e ragionamento mostrando una soggettività instabile, che si rapporta all'Altro in maniera discontinua. Il linguaggio riflette la crisi dello scrittore e, proprio in queste falle linguistiche, si insinua l'India.

Moravia parla del sistema delle caste, gruppo razziale, professionale e sociale, contro cui esprime, come Pasolini, il suo disappunto:

Ci pare del tutto inutile sottolineare quanto questa specie di camicia di forza applicata al corpo del popolo indiano abbia contribuito e contribuisca tuttora a creare la povertà, uccidendo completamente l'ambizione personale e il desiderio di migliorare se stessi e gli altri inducendo la gente ad una concezione di vita pessimistica, rassegnata e inerte.³⁹⁵

In lui prevale l'umanesimo teleologico occidentale, mentre Paz, che pure esprime la sua contrarietà al sistema delle caste, riflette sulle diverse idee di soggettività che caratterizzano Oriente e Occidente, quella orientale a sfondo prettamente religioso basata sul concetto di puro/impuro, legata alla famiglia, inserita in una gerarchia collettiva; quella occidentale, basata sull'individuo come possessore e produttore di ricchezza, su una gerarchia fondata sull'idea del dominio. Entrambi incontrano l'India anche nella disquisizione intellettuale, e, pur arroccandosi su posizioni eurocentriche, sono "costretti" a dialogare, ad acuire il loro pensiero critico e ad ammetterne le sconfitte. E come Paz, anche Moravia

³⁹⁵ Ibid., pp. 79-80.

riconosce agli inglesi il merito di aver creato un ordinamento giudiziario, la rete stradale e ferroviaria, l'esercito, la polizia e la burocrazia; tutto ciò ha permesso all'India di attutire gli scossoni dell'indipendenza.³⁹⁶ Secondo Paz gli indiani non paiono aver detestato la colonizzazione inglese che non ha annullato le culture e le lingue locali. Anzi l'imitazione degli inglesi ha aperto la strada all'India moderna, all'esercizio del pensiero critico che ha portato all'indipendenza.³⁹⁷ Paz parla da politico e assume il punto di vista del dominatore. Tralascia il fatto che il colonialismo è un esercizio di potere e di dominio devastante per il colonizzato, sottomesso annullato.

Moravia è più critico, ma parla con moderazione; afferma che il colonialismo inglese, eccessivo e irrazionale rispetto a quello "ragionevole" dei francesi, dei portoghesi e degli olandesi, è stato duro e crudele e continua: "Perciò, pur restando fermo il giudizio storico che non può che essere negativo, pensiamo che più che di colonialismo, nel caso dei rapporti anglo-indiani, convenga parlare di simbiosi."³⁹⁸ Ricorre ad un altro linguaggio, quello biologico, e lo inserisce nel suo ragionamento producendo un nuovo discorso, meno impattante ma ugualmente drammatico. I reciproci vantaggi o anche svantaggi della comunione simbiotica non tengono conto del potere esercitato sul corpo indiano, sulla lingua, sul territorio dai dominatori, di come essi abbiano sintetizzato e ridotto alle loro pratiche di comprensione e di sottomissione una civiltà altra.

Procede con un confronto serrato fra due concezioni della realtà. Ad una visione sensistica e immanentista occidentale, si contrappone, in India, la realtà

³⁹⁶ Ibid., p. 81.

³⁹⁷ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., pp. 114-115.

³⁹⁸ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 109.

come illusione e “anormalità”³⁹⁹ che sfugge alla misura umana del viaggiatore occidentale. L’anormalità dell’India provoca due sentimenti diversi, contrastanti e molto forti: essa è incubo “ossia irrealtà angosciosa,”⁴⁰⁰ e miraggio “ossia irrealtà seducente.”⁴⁰¹ L’incubo deriva da sensazioni fisiche insostenibili e da pensieri inspiegabili che prendono lo scrittore. Da incubo è il clima indiano opprimente, dove l’afa è insostenibile, dove i colori particolarmente brillanti “[...] fanno sì che l’uomo in India viva sempre un poco al di sopra dei sensi, in una angosciosa condizione di perpetua incredulità esistenziale.”⁴⁰² Moravia ha bisogno di paragoni per poter spiegare a se stesso e agli altri quello che vede: “Per fare un altro paragone, vi sembrerà di avere agli occhi delle lenti troppo forti e anelerete a cambiarle. Appunto come anela a destarsi colui che dormendo abbia un incubo.”⁴⁰³

L’India mostra la realtà all’ennesima potenza e con l’immediatezza di lenti troppo forti, tanto da far diventare irreali proprio l’eccesso di realtà; quello che in India si presenta con forza, con violenza, “naturalmente”, in Occidente è diluito, centellinato, o, anche nascosto. Qui, invece, tutto è ridondante e ossessivamente presente, dal sistema sociale delle caste contrario “alla ragione”⁴⁰⁴ e che rende angoscianti i rapporti umani, alla “ripetizione di certi aspetti del male fisico”⁴⁰⁵ anch’essi ridondanti, eccessivi, “infiniti”, inaccettabili. Incubo è l’India che, con il suo esser-ci, impone di ripensare la realtà nel suo concreto srotolarsi sotto i nostri occhi, nella dinamicità della relazione e nella dinamicità del linguaggio. Così

³⁹⁹ Ibid., p. 86.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 87.

⁴⁰⁵ Ibid.

“assurdo”, “irreale”, “insostenibile”, “opprimente”, “mai veramente normale e accettabile” alludono, esemplificano, squarciano la linearità del linguaggio e lo rimandano nella dimensione opaca dell’India. Per descrivere il paesaggio impiega quasi ossessivamente frasi negative accentuando l’impossibilità a identificare, a precisare : “Il paesaggio indiano non ha volumi...”,⁴⁰⁶ “queste città che non stanno sulla strada maestra...”,⁴⁰⁷ città “che non si ha il tempo di visitare,” dove “non si troverebbe che rovine.”⁴⁰⁸ L’India è quindi il paese delle cose che “ci sono e non ci sono, che vanno e vengono e la cui esistenza comunque non è dimostrabile con mezzi scientifici.”⁴⁰⁹ Ancora una volta Moravia deve ammettere lo smacco della ragione scientifica e la difficoltà del *logos* a raccontare esattamente la realtà.

L’incontro con l’India fa capire che può esistere solo una verità basata sulla propria esperienza che diventa la *propria* verità. La scrittura mimetica cade nella trappola dell’India; dice Bhabha che il significato non è mai semplicemente mimetico e trasparente poiché, l’Alterità, prorompente, costruisce uno spazio *in-between*, uno spazio sovversivo dove il senso scoppia disorientando il discorso. Ed è proprio in questo interstizio che si inserisce l’India attraverso la retorica, l’uso di *topoi* che rallentano la “comprensione” in una sovrabbondanza di significati, costruendo un rapporto dinamico ma non trasparente con l’Occidente. Un rapporto in cui la vista assume un carattere prevalente come primo atto diretto della conoscenza; dal vedere scaturisce il piacere o il disgusto.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 88.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 89.

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ Ibid.

Ecco che l'India si presenta nella forma di un "mostro" che si avvicina alla macchina di Moravia nei pressi del tempio di Tanjore, provocando un "brivido di orrore" e atterrendo i viaggiatori:

Diciamo un mostro perché a tutta prima stentiamo a prenderlo per un uomo benché cammini e agisca come un uomo. È un mendicante la cui faccia è simile al muso di una lucertola o di una tartaruga, cioè senza fronte, senza mento, senza naso, tutto muso e bocca. Questo mostro non parla perché, probabilmente, è muto; si limita a tendere dentro la macchina, con una mano nodosa, una ciotola di alluminio pulita, della spaventevole pulizia che è propria agli oggetti irreparabilmente e profondamente impuri. Guardiamo gli occhi sottili e senza luce e ci viene il sospetto che il mostro sia anche cieco, tanto più che la testa piccola che corona un collo molto grosso e molto lungo si tende esitante non già verso di noi, bensì verso il sedile vuoto dell'autista. Pare insomma di vedere un serpente dirigere il muso qua e là cercando qualche cosa o qualcuno da mordere. Siamo, lo confessiamo, atterriti.⁴¹⁰

Le espressioni, i gesti, il mendicante viene presentato nella sua bruta materialità con un linguaggio descrittivo essenziale, ben lontano dalla lingua poetica di Pasolini, ma che esprime comunque il movimento della realtà e come questa agisca sullo scrittore. Moravia ricorre alla prima persona plurale *diciamo*, *stentiamo*, non è del tutto sicuro di quello che vede e che poi scrive, vuol condividere il tentativo di avvicinamento e la repulsione per quel "mostro", che etimologicamente rimanda all'apparire di qualcosa di straordinario che viola la natura. Dopo un pò lo identifica: *è un mendicante, è muto*, la ragione ha guadagnato terreno, la parola ha raggiunto il suo referente e lo ha fissato nell'intemporalità della copula.

Nel ritmo del discorso si iscrive una soggettività atterrita ma che non si sottrae alla relazione con la realtà e con la lingua che cerca di far vedere il mostro.

⁴¹⁰ Ibid., pp. 101-102.

Il discorso diventa materia stratificata; prima allude: la faccia è simile al muso di lucertola o di tartaruga, poi descrive più precisamente: senza fronte, senza naso, senza mento, con una mano nodosa. La fisionomia, il modo di tendere la ciotola, la sua bruttezza appartengono a quella realtà bruta che parla, che costituisce il linguaggio della realtà pasoliniano. Nella lingua si concretizza la relazione soggetto/oggetto, scrittore/India, e attraverso di essa Moravia, *atterrito*, capisce che l'India è parte attiva della scrittura, agisce in essa facendone esplodere la sua pretesa linearità. A questo episodio si riferisce Rossana Dedola quando parla di un'altra modalità di esperire il reale da parte dello scrittore: quello della violenza traumatica provocata dall'urto e dalla scottatura con l'oggetto per cui ha bisogno di tempo perché la bruciatura passi.⁴¹¹

Nei pressi del tempio vi è poi la biblioteca che ospita anche testi di letteratura occidentale. Immane la riflessione dello scrittore: “E allora facciamo la riflessione non nuova ma inevitabile che, se non altro, il dominio inglese avrà servito ad inserire questo Paese così originale e così importante nel flusso della cultura occidentale cioè, in pratica, della cultura moderna.”⁴¹² Moravia fa un discorso che lo avvicina a Paz, un discorso di potere dominante, un discorso dicotomico e riduttivo che non tiene conto dell'unicità e diversità della produzione letteraria indiana che tanta influenza avrà, invece, sulla poesia di Paz. L'India è stata “beneficamente”⁴¹³ inondata dalla letteratura europea rispetto ad altre regioni asiatiche chiuse “nelle loro vetuste e agonizzanti culture”⁴¹⁴ e questo è, secondo

⁴¹¹ Dedola, R., *La valigia delle Indie*, cit., 90.

⁴¹² Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 101.

⁴¹³ Ibid.

⁴¹⁴ Ibid.

lui, uno dei passi più importanti e decisivi verso lo sviluppo del subcontinente indiano.

L'India spinge Moravia a riflettere anche su idee e concezioni di vita sparite o rifiutate in Occidente, come l'impurità che, dice, sta alla base della divisione in caste e interessa gli individui sia da un punto di vista fisico che spirituale “come criterio di discriminazione razziale”⁴¹⁵ ossessivo in India. E constata che: “Tutto questo, del resto, è così ovvio, comune e normale in India che sfugge all'osservazione e alla definizione come spesso avviene per le cose tra le quali viviamo e che accettiamo automaticamente.”⁴¹⁶ La normalità indiana che si oppone all'interpretazione, sfugge alla definizione, evidenzia ancora una volta la crisi della parola e del pensiero razionale. Il discorso cade nella trappola del binarismo Occidente-razionale, Oriente-irrazionale: “L'impurità, insomma, non è, come in Occidente, qualche cosa di oggettivamente e scientificamente spiegabile e per questo modificabile a volontà, bensì un modo di concepire il rapporto con la realtà, ossia qualche cosa di assolutamente soggettivo e irrazionale.”⁴¹⁷ L'impurità connota altro rispetto alla scienza e non si può comprendere con la ragione e con le categorie occidentali, implica una relazione diversa con la realtà e con le persone che sfugge al pensiero logico. Il contatto con la realtà indiana fa emergere in Moravia, borghese e colto, le contraddizioni e il manicheismo di un'intera società divisa fra sfrenato consumismo e ricerca di altri modelli di vita. La crisi di questa soggettività e del suo linguaggio si fa incalzante, perché l'India si concretizza proprio in questi interstizi discorsivi che resistono alla comprensione e costringono

⁴¹⁵ Ibid., p. 116.

⁴¹⁶ Ibid., pp. 116-117.

⁴¹⁷ Ibid., p. 117.

ad una diversa articolazione del linguaggio. Moravia, infatti, dapprima ricorre a citazione tratte dalle Leggi di Manu, il più sacro dei libri sacri dell'India, che tratteggia i caratteri delle caste dei puri e degli impuri, poi cita il testo di un missionario francese, Dubois, vissuto in India nell'ottocento, per poi concludere: "Allo straniero il senso di impurità degli indiani appare come uno di quei fatti misteriosi perché del tutto incomunicabili di cui si constata l'esistenza senza altrimenti capirli."⁴¹⁸ Costatare senza capire è la modalità di relazione che l'India "impone." Il linguaggio evidenzia, attraverso il movimento della parola, la fragilità e contraddittorietà dello scrittore, il suo essere tormentato tra volontà di capire e confusione emotiva.

L'India permette di ripensare le categorie epistemologiche occidentali facendo coesistere dinamicamente ragione e irrazionalità, mito e storia, oralità e scrittura attraverso e dentro il linguaggio che si reinventa e si rinvigorisce. Moravia è lacerato, sa di non riuscire ad esprimere cos'è il senso di impurità degli indiani ma riprende il controllo dei suoi pensieri e prende atto della realtà.

A chiusura dei *reportages* di Moravia vi è un capitolo intitolato *Lo scandalo di Khajuraho*, località in cui sono stati rinvenuti e strappati alla giungla templi che ne fanno un luogo turistico "scandaloso."⁴¹⁹ La parola scandalo oltre ad essere intesa nel senso di turbamento, di sconvolgimento della coscienza per qualcosa di diverso dal senso comune, si può intendere anche nel senso etimologico di inciampo e di insidia alla linearità del *logos*. I templi di Khajuraho costituiscono: "testimonianze di una maniera di concepire la vita che potrebbe, in qualche modo, anche essere

⁴¹⁸ Ibid., p. 120.

⁴¹⁹ Ibid., p. 125.

considerata attuale.”⁴²⁰ L’esperienza dei templi induce a considerare l’idea di intendere la vita in altro modo attraverso la visione materiale di vestigia del passato. Esperienza visiva vissuta, permanenza del passato e storicità del soggetto si mescolano in un cortocircuito di sensi e ragione. Lo scandalo è la rappresentazione precisa e non sottesa del momento “più intimo, più segreto, più misterioso del rapporto amoroso,”⁴²¹ la Genesi indiana scolpita nell’atto di accadere. Gli indiani, afferma Moravia, hanno rappresentato l’atto sessuale facendone oggetto di bellezza perché in esso adombrano il “divino, cosmico, ineffabile desiderio che, secondo la religione indiana, è all’origine di tutte le cose.”⁴²² L’atto sessuale, incluso nel mondo, visibile, concreto diviene atto di “comunicazione totale.”⁴²³ Pasolini conclude *L’odore dell’India* con i roghi, momento di “comunione” con l’Altro. Comunicazione, comunione, due modi di rapportarsi all’India; Moravia implica la mediazione del linguaggio, anche quello del corpo, Pasolini entra in contatto empatico, è in unione con-l’Altro.

Paz conclude il suo libro, con la partenza da Bombay, verso un tempo sconosciuto; tutto questo gli ispira un’invocazione finale a Shiva e Parvati, una richiesta di serenità, di pace e di luce.⁴²⁴ Attraverso la poesia, Paz dialoga con il mondo indiano e con le sue divinità. La poesia gli permette di aderire all’Altro e di superare il suo momento di sconforto.

L’ultima figura che incontriamo nel libro di Moravia è un santone, un guru nei pressi di Khajuraho: “Dietro il fuoco intravedemmo una faccia allucinata dagli

⁴²⁰ Ibid., p. 126.

⁴²¹ Ibid., p. 129.

⁴²² Ibid.

⁴²³ Ibid., p. 130.

⁴²⁴ Paz, O., *Lueurs de l’Inde*, cit., p. 221.

occhi intensi, dalla barba selvaggia e dai capelli prolissi. Quindi l'uomo si levò in piedi rivelando un corpo interamente ignudo, molto magro, molto scuro, al tempo stesso macilento e laidamente muscoloso.”⁴²⁵ Questi, presa una sigaretta offerta da un soldato, sparisce nel recinto dei templi fumando:

Il suo ascetismo non smentiva la frenesia sessuale delle sculture bensì la confermava e la spiegava. In quelle sculture era rappresentata la maniera, diciamo così, laica, di annullare la persona umana; lui era invece una vivente illustrazione della maniera religiosa. In ambedue il mondo umano, storico era svuotato d'ogni importanza e significato, e ridotto a nulla.⁴²⁶

La religiosità indiana espressa visivamente dalle sculture e dal santone, rappresenta, per lo scrittore, l'annullamento, laico e religioso, del mondo umano, la sua riduzione a nulla. In quel nulla finale, in cui confluisce il ragionamento di Moravia sul mondo umano e storico visto da un'altra prospettiva, vi è tutto il disorientamento e il baratro di un discorso magmatico e insidioso che il contatto con l'India ha contribuito a creare.

⁴²⁵ Moravia, A., *Un'idea dell'India*, cit., p. 130.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 131.

CAPITOLO 4

Lueurs de l'Inde di Octavio Paz

Prima di ricoprire la carica di ambasciatore del Messico in India dal 1962 al 1968 anno in cui si dimise in seguito al massacro degli studenti a Città del Messico, Octavio Paz aveva già visitato il subcontinente indiano nel 1951 rimanendo affascinato dalla sua immensità e diversità.

Letteratura e politica si intrecciano nella sua vita fin dall'infanzia. Il nonno era autore di romanzi che tentavano di far rivivere la tradizione preispanica e proprio dal nonno scrittore ereditò il gusto per le culture aborigene. Il padre, avvocato, era consigliere del leader del movimento contadino Emiliano Zapata e partecipò alla Rivoluzione; fu in seguito esiliato negli Stati Uniti dove Paz visse la sua infanzia. Comincia ad occuparsi di politica da giovane e, alla fine degli anni trenta, è in Spagna fra le file dei repubblicani nel corso della guerra civile, partecipa nel 1938 al II Congresso internazionale degli scrittori antifascisti a Valenzia; rientrato in patria collabora ad un giornale di sinistra *El popular*, dirige la rivista *Taller*, si lega agli esiliati spagnoli, come era stata sua madre, figlia di emigranti andalusi. Quando l'Unione Sovietica firma il patto di non aggressione con la Germania, rompe con il partito comunista e abbandona momentaneamente la politica.

Entrato nel corpo diplomatico messicano, dal 1944, come membro del Servizio Estero Messicano, partecipa a numerose missioni diplomatiche negli Stati Uniti (1944-1945) e in Francia (1945-1951).

A Parigi, dove ricopre “une modeste fonction à l’ambassade du Mexique”,⁴²⁷ frequenta, come già aveva fatto negli anni vissuti in America, gli ambienti letterari e intellettuali, è amico di André Breton e di Albert Camus. Negli anni settanta e ottanta ottiene numerosi premi e riconoscimenti letterari fino al Nobel per la letteratura nel 1990. Le idee progressiste del nonno e del padre, l’ambiente artistico messicano degli anni trenta, l’incontro con i surrealisti, i viaggi in India e in Oriente, questo vasto ambito di contatti e di influenze sono stati, quindi, cruciali per la sua formazione politica e artistica.

Il Messico, dopo la partecipazione al secondo conflitto mondiale a fianco degli Alleati, attraversa, negli anni '50, un periodo di crisi economica che lo porta ad avvicinarsi sempre più agli Stati Uniti da cui si vede accordare ingenti prestiti per lo sviluppo. Dal 1958 in poi, con la presidenza di Adolfo López Mateos, la nazione deve far fronte ad una serie di scioperi di varie categorie di lavoratori esasperate dall’alto costo della vita. Nel 1968 con il nuovo presidente eletto Gustavo Díaz Ordaz, il flusso di capitali nord-americano si intensifica; ciononostante egli riesce a mantenere una certa indipendenza politica dalla Casa Bianca, rafforzando peraltro la cooperazione con i paesi dell’America Centrale. Tuttavia le agitazioni culminate nella repressione della rivolta studentesca del 3 ottobre 1968 la dicono lunga sulla crisi che aleggiava sul paese. Le proteste studentesche, cui si aggiunsero episodi di guerriglia nelle campagne e nelle città, si sono più volte rinnovate dopo i tragici fatti culminati nella strage di piazza delle Tre Culture nel '68, sebbene, dopo la repressione, il governo di Díaz prima, quello di L. Echeverría Alavrez poi, abbiano adottato una linea “morbida” verso gli

⁴²⁷ Paz, Octavio, *Lueurs de l’Inde*, Paris : Gallimard, 1997, p.7.

insorti rilasciando la maggior parte dei detenuti politici mentre si procedeva al completamento della riforma agraria e fiscale con una redistribuzione più equa degli oneri. In questo turbolento contesto si inseriscono i viaggi di Paz in Oriente e in India.

Paz è un intellettuale legato allo Stato, ricopre incarichi ufficiali nella diplomazia messicana fino a diventare ambasciatore del Messico in India per sei anni. La sua storia, a partire dalla seconda guerra mondiale, si intreccia con quella dell'Europa e con quella del Messico sia dal punto di vista personale che istituzionale. Rappresenta il suo Paese all'estero. Parla dall'interno delle istituzioni, anche in maniera critica, sente fortemente l'appartenenza alla società civile messicana in cui è nato, ma rafforza il legame con la società europea in cui vive a partire dagli anni quaranta. La sua appartenenza al Messico è, sotto certi aspetti, romantica cioè legata alla lingua, alla cultura, alle tradizioni del suo paese. Usando la terminologia gramsciana potremmo definire Paz un intellettuale "organico", cioè connesso al gruppo sociale di riferimento. L'intellettuale organico, secondo Gramsci, dà al suo gruppo sociale "omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico, ma anche in quello sociale e politico"⁴²⁸. Afferma Gramsci che si potrebbe misurare l'"organicità" degli intellettuali attraverso la loro più o meno stretta connessione con un gruppo sociale di riferimento; essi operano concretamente sia nella "società civile" che nella "società politica o Stato"⁴²⁹. Essi sono "i "commessi" del gruppo dominante per l'esercizio delle funzioni subalterne dell'egemonia sociale e del

⁴²⁸ Gramsci, Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Cagliari : Davide Zedda Editore, 2007, p. 13.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 18.

governo politico”⁴³⁰, cioè 1) del consenso dato spontaneamente dalla società civile al gruppo dominante, 2) dell’apparato di coercizione statale che assicura in modo legale la disciplina di quei gruppi che non consentono⁴³¹. Said nel suo libro *Orientalism* si riferisce a Gramsci quando parla dell’azione della cultura nella società civile, azione svolta attraverso il consenso e non il dominio. Afferma Said:

In any society not totalitarian, then, certain cultural forms predominate over others, just as certain ideas are more influential than others; the form of this cultural leadership is what Gramsci has identified as *hegemony*, an indispensable concept for any understanding of cultural life in the industrial West.⁴³²

I concetti di intellettuale, di consenso e non di dominio, di egemonia come direzione sociale, morale e politica da attuarsi mediante idee-guida, mutuati da Gramsci, si concretizzano in Paz intellettuale legato all’apparato statale dominante, la cui attività letteraria gli conferisce prestigio e consenso, le cui idee, anche se a volte cadono nella trappola orientalista, incontrando l’India, vengono messe in discussione; l’India non dà che bagliori, epifanie intermittenti e difficili da “afferrare”. Paz è l’intellettuale che racchiude queste istanze diverse.

Gli anni americani e soprattutto parigini, in cui egli si immerge nel clima culturale europeo di cui condivide gli slanci letterari, accrescono ancor più la sua identità di messicano ma occidentale o meglio, europeo. Non è, come Ginsberg e Pasolini, un intellettuale emarginato, invisibile al potere e alle istituzioni del suo

⁴³⁰ Ibid.,

⁴³¹ Ibid., pp. 18-19.

⁴³² Said, Edward, *Orientalism*, New York : Vintage, 1978, p. 7.

tempo, è, piuttosto un intellettuale integrato seppure, in alcune circostanze, disubbidiente. Parla da una posizione privilegiata che, in un certo senso, gli dà maggiore autorevolezza. Gode di prestigio presso accademie e organizzazioni letterarie internazionali, è un intellettuale “di palazzo” e questo richiede un linguaggio misurato ed equilibrato, diplomatico. Compie missioni all'estero in veste ufficiale, istituzionale; viaggiare diventa un modo per capire se stesso e il suo mondo attraverso la relazione con l'Altro. Gli anni passati in India sono tra i più fecondi della sua intensa attività letteraria. Le raccolte di poesie di *Versant Est* e la piccola opera in prosa *Le singe grammairien* testimoniano questa fecondità, mentre il piuttosto tardivo *Lueurs de l'Inde* (1995) è una sorta di chiosa finale, una lunga riflessione a posteriori, frutto del necessario distacco per meglio “presentare” la realtà indiana nella sua immensa e contraddittoria varietà.

Non cerca l'India. Nel 1951 è costretto ad andarci e lo fa anche in maniera riluttante come racconta nel capitolo iniziale di *Lueurs de l'Inde*. L'India lo “costringe” ad andarle incontro “forzatamente” e inaspettatamente. L'ambasciatore del Messico a Parigi, infatti, convoca lo scrittore, che lavora all'ambasciata messicana in Francia, comunicandogli di aver ricevuto un telegramma in cui si annunciava la sua partenza per l'India con un incarico ufficiale. Il Messico stava allacciando relazioni diplomatiche dopo l'indipendenza indiana del 1947. La notizia, inattesa e impreveduta, turba profondamente Paz. Scrive: “La nouvelle m'a profondément troublé. Plus exactement: elle m'a fait mal.”⁴³³ La tristezza mista al dolore di lasciare Parigi e l'Occidente viene, però, compensata dall'idea di poter vedere dal vivo quell'immaginario esotico ricco di

⁴³³ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 8.

“temples, rites, cités dont le nom seul évoquait des histoires insolites, foules bigarrées, femmes aux mouvements félins, à l’œil noir et scintillant, saints et mendiants...”⁴³⁴

L’Oriente è, alla vigilia del primo viaggio, l’immagine letteraria di una terra prodigiosa e favolosa, un luogo di esotismi che attira l’attenzione e che stimola il suo gusto di viaggiatore curioso e di spettatore attento. Paz sceglie gli aspetti che più lo colpiscono o che gli sembrano emblematici filtrandoli con il *suo* occhio di attento osservatore. Il suo racconto, infatti, è quello di *un* occidentale e non *dell’*occidentale. Egli parla da scrittore messicano proveniente da *un* Occidente che non è *l’*Occidente. È un Occidente colonizzato, non dagli inglesi, come per l’India, ma dagli spagnoli e che ottenne l’indipendenza nel 1821 dopo violente insurrezioni e lotte sanguinose. È un Occidente che pur beneficiando del boom economico degli anni ’50 e ’60, viene considerato povero e semi-sviluppato proprio come l’India. È, in definitiva, un Occidente-Terzo Mondo.

Paz stesso si considera uno scrittore proveniente dal cosiddetto Terzo Mondo termine per lui inesatto, concetto vuoto, creazione fantastica di politici e media poiché il Terzo Mondo è costituito da molti mondi, un miscuglio eterogeneo di culture, società e identità che hanno anche poche caratteristiche in comune. È una posizione fondamentale per capire come egli si avvicini all’India cercando di darne un’immagine che ne rifletta la complessità. Come il Messico è *un* Occidente nell’Occidente, così l’India è *un* Oriente nell’Oriente. Quest’idea di guardare un mondo nella sua molteplicità non riducendolo a singoli aspetti peculiari e omogenei, sarà il punto di partenza della mia lettura di *Lueurs de l’Inde* .

⁴³⁴ Ibid., pp. 8-9.

Lo sguardo di Paz sull'India è quello di un occidentale colonizzato che si trova in sintonia con molti aspetti della realtà indiana di cui condivide sofferenza e alienazione coloniale. Ma è anche lo sguardo di un messicano europeo indulgente, per molti versi, nei confronti del colonizzatore. La sua condizione è simile a quella del rumeno Eliade, europeo ma di un'Europa di "frontiera", povera, oppressa da regimi totalitari eppure vitale, crogiuolo di razze e di culture. Il rapporto di Paz con l'India sembra paritetico poiché è un rapporto fra colonizzati di paesi così diversi eppure così vicini.

Ainsi, dès les premiers jours, tout ce que je voyais réveillait en moi des images oubliées de mon pays. Comme si l'étrangeté de l'Inde ravivait, dans mon esprit, celle de ma terre natale.(...) Je venais d'écrire *Le labyrinthe de la solitude*, où j'avais tenté de répondre à la question que me posait le Mexique; à présent, l'Inde dessinait sous mes yeux une interrogation plus vaste encore, plus énigmatique.⁴³⁵

Da lontano il Messico diventa più vivo grazie all'India che pone interrogativi ancora più vasti e arcani. Così questo viaggio alla scoperta dell'Altro diventa anche un viaggio negli aspetti più misteriosi ed affascinanti del suo paese natale. Lo spostamento di prospettiva permette, dall'altrove, una più profonda e distaccata comprensione del familiare. Il senso *d'étrangeté* diventa punto d'incontro fra le due realtà: rappresentandosi l'India, Paz si figura anche il Messico e, grazie al Messico, riesce ad avere un bagliore dell'India. Questo movimento continuo fra Messico e India, fra Europa e India, crea il ritmo di *Lueurs de l'Inde*, è il modo in cui lo scrittore organizza, come dice Meschonnic, il movimento della parola nel

⁴³⁵ Ibid., p. 21.

linguaggio,⁴³⁶ è il modo in cui la realtà si fa presente nel linguaggio. E il soggetto che inventa e si inventa nel linguaggio, che emerge attraverso il ritmo, con la sua storicità e con la sua fragilità. La fragilità del soggetto è anche la fragilità del linguaggio non più binario:

Il n'y a plus du son et du sens, il n'y a plus la double articulation du langage, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé.⁴³⁷

Non vi è più un rapporto duale significante – significato, ma un movimento ritmico del linguaggio di cui si recupera l'empiricità e la corporalità e il suo andare incontro all'alterità/pluralità. Paz utilizza parole come: *étrangeté, énigme, images oubliées, vaste interrogation*, che fin dall'inizio si incontrano nel libro e che fin dal primo viaggio accompagnano lo scrittore insieme all'impazienza di sbarcare e conoscere un paese immenso

aussi vaste qu'étrange, peuplé de millions d'Infidèles, les uns adorant des idoles masculines et féminines au corps puissant, assorti parfois de traits animaux, les autres vénérant le dieu sans visage de l'islam. Ces religieux songeaient-ils au fait que leur arrivée en Inde était un épisode tardif de la défaite colossale du christianisme sur ces terres?⁴³⁸

Paz comincia a porsi domande di tipo storico-culturale, domande che, al di là del contingente, riguardano i rapporti di potere fra civiltà diverse in cui l'incontro è stato frutto di scontri violenti e di immani sconfitte. Il primo impatto con l'India

⁴³⁶ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme-politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, , 1995, p. 14.

⁴³⁷ Ibid., p. 143.

⁴³⁸ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit. p. 12.

è di tipo orientalista. La immagina come una terra estranea e strana, immensa e fortemente religiosa, popolata da Infedeli. L'irrequietezza e la smania di vedere un posto del tutto diverso e nuovo accompagna anche Eliade, Pasolini e Ginsberg che nei loro diari manifestano un desiderio irrefrenabile di abbracciare l'India, di stare nell'India. Ciò che colpisce lo scrittore all'arrivo è "l'intensité de la lumière"⁴³⁹ nonostante sia un'alba del mese di novembre. La luce intensa acceca senza far vedere, così l'India si manifesta per fuggenti epifanie da cogliere con uno sguardo attento e veloce.

Prima tappa: Bombay con la Porta dell'India, una specie di arco di trionfo eretto dagli inglesi agli inizi del '900 per accogliere re Giorgio II e sua moglie (Queen Mary); dietro si staglia l'hotel Taj Mahal che ha accolto anche Pasolini e Moravia. La sua struttura, gli viene spiegato da un ingegnere fratello del poeta W. H. Auden, è frutto di un errore di costruzione; infatti l'albergo volge le spalle al mare e la facciata alla città. Paz afferma che questo errore è piuttosto un "atto mancato" nei confronti dell'Europa, un tentativo inconscio di negarla. È la visibile incarnazione del sogno chimerico inglese in India concretizzatosi in uno stile architettonico europeo che sottolinea la presenza dominante dell'Occidente, un sogno contraddittorio che si riflette nell'architettura in bilico fra il *kitsch* e il sublime, fra il pratico ed il sontuoso.

La Porta dell'India di cui parlano Ginsberg e Pasolini e che viene mostrata all'inizio degli *Appunti* è così, anche per Paz, il luogo in cui comincia lo straniamento dall'Occidente e l'ingresso nella dimensione indiana, attraversarla significa andare incontro all'ignoto con timore e meraviglia. Lo scrittore porta con

⁴³⁹ Ibid., p. 13.

sé una guida dell'India in cui sono citati dei versi di Milton fra i quali “Dusk faces with white silken turbans wreathed”,⁴⁴⁰ e aggiunge: “Les vers de Milton et leur exotisme se fondaient avec mon exotisme intime, de Mexicain.”⁴⁴¹ Questo personale *esotismo intimo*, letterario, mediato dalla materialità dei versi del poeta inglese che descrive volti stranianti, testimonia come poesia e esperienza personale si incontrino in questo luogo esotico che è l'India la quale, però, subito sovrasta fino all'inverosimile il testo, fino a divenire irreali: “mais cette irréalité s'était convertie pour moi en balcon soudain, où je me penchais. Sur quoi? Sur ce qui est au-delà, qui n'a pas encore de nom...”⁴⁴² Anche lui, come Pasolini, è sommerso dall'India a cui, come Ginsberg, non riesce a dare un nome poiché comincia ad essere consapevole che l'Altro non si lascia ridurre all'immagine esotica e stereotipata dell'Occidente. L'immagine del balcone da cui lo scrittore si affaccia suggerisce un tentativo di sguardo panottico, dall'alto, sull'India che sta al di là, un certo distacco, un tentativo di “comprensione” che finisce con una domanda cui non vi è risposta. Il linguaggio comincia a farsi scivoloso, l'India non si lascia nominare, organizzare linearmente, identificare e Paz lo capisce fin dal suo primo viaggio, colpito dai contrasti, dalle immagini forti giustapposte, dalla convivenza di mostruosità e beltà, fanatismo e religiosità.

“La chaleur était étouffante, le désordre indescriptible”⁴⁴³, “J'ai tenté de résumer tout ce que j'avais vu, entendu, respiré, senti: vertige, horreur, stupeur,

⁴⁴⁰ Ibid., p. 19.

⁴⁴¹ Ibid., p. 21.

⁴⁴² Ibid., p. 17.

⁴⁴³ Ibid., p. 14.

frayeur, enthousiasme, allégresse, nausée, invincible attraction.”⁴⁴⁴ La materialità dell’India emerge in queste righe in cui i sensi vengono colpiti da un’esperienza che non si lascia riassumere, ridurre al trasparente, come dice Glissant, sintetizzare in poche parole, in poche frasi. Nella linearità del pensiero e della scrittura occidentale si insinua un *lapsus*, un elemento di sovversione del linguaggio, come descrivere l’indescrivibile, l’innominabile? Come riassumere una realtà che assale i sensi e che provoca un cortocircuito della ragione?

Il linguaggio diventa luogo di produzione di una scrittura altamente percettiva; l’incontro con l’India agisce sullo scrittore provocando sensazioni che lo assalgono all’unisono e che vengono elencate casualmente, così come si presentano. Così l’esperienza dell’India diventa anche esperienza di una nuova scrittura, di un nuovo linguaggio in cui si incontrano retorica e conoscenze letterarie. Presenta questo luogo insolito di sera, mentre passeggia per le strade di Bombay attirato anche lui, come Pasolini e Ginsberg, dal desiderio irrefrenabile di scoprire l’India.

Une réalité insolite m’attendait:

bouffées de chaleur, vastes bâtisses, grises et rouges, comme un Londres victorien qui aurait grandi parmi les palmiers, les banians, tel un cauchemar obstiné, murs lépreux...ruelles malodorantes, torrents de véhicules...vaches décharnées, errantes, mendiants...échoppes de marchands de coco, ...vagabonds déguenillés...femmes en sari rouge, bleu, jaune, couleurs en délire...murs décrépits...⁴⁴⁵

Non riesce a far altro che elencare, frasi coordinate, ma frammentate, ellittiche di verbo; tutto è presente nello stesso tempo e nello stesso spazio senza ordine di sequenzialità; rumori, suoni colori aggrediscono i sensi contemporaneamente

⁴⁴⁴ Ibid., p. 17.

⁴⁴⁵ Ibid., pp. 15-16.

come in un *collage* disordinato. La materialità dell'India costringe ad un linguaggio sincopato, affannoso, in cui pezzi di materia, pezzi di vita “costringono” ad uno sforzo organizzativo fallimentare. L'India si sgretola in frammenti così come il soggetto che non può che creare questa scrittura. Sequenze di vita quotidiana, immagini accostate che “turbano” lo stile discorsivo, piccole epifanie dell'India, istanti evanescenti catturati nel loro perpetuo presente. Sono immagini pittoriche attraverso le quali l'India si offre simultaneamente alla contemplazione dei dettagli ma non alla “comprensione” della totalità. Il paragone con la Londra vittoriana, capitale dell'impero inglese dominante in India, aiuta a rendere familiare una realtà inconsueta, ma sottolinea anche l'approccio culturale di Paz, cioè il tentativo di spiegare razionalmente ciò che, invece, sfugge alla ragione. Paz intellettuale crea un discorso sull'India fatto di somiglianze e differenze con i luoghi a lui noti, con le scritture a lui note. Attraverso l'incontro con l'Altro emerge tutto il concreto storico del suo vissuto personale e culturale. Le citazioni letterarie, infatti, ricorrono anche nella descrizione ricercata delle prime impressioni suscitate visitando Nuova Delhi:

La Nouvelle Delhi est irréelle, à l'image de l'architecture gothique érigée à Londres le siècle dernier - ou de la Babylone de Cecil B. De Mille...Son équivalent esthétique n'est pas tant dans le registre de l'architecture que dans celui du roman : parcourir cette ville, c'est comme se promener dans les pages d'une oeuvre de Victor Hugo, de Walter Scott ou d'Alexandre Dumas. L'époque et l'histoire sont différentes, mais l'enchantement est identique.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Ibid., p. 21.

Ses rues et ruelles bouillonnantes de vie populaire nous restituent peut-être une image des grandes cités orientales aux XVII^e et XVIII^e siècle, telles qu'elles furent décrites par les voyageurs européens.⁴⁴⁷

Il suo approccio all'India è mediato dalla letteratura europea. Nel presente del viaggio a Nuova Delhi si iscrive il passato delle sue letture; due temporalità che si incontrano, storie diverse che dialogano ma l'incanto è identico. La scrittura diventa luogo di produzione di una nuova esperienza dell'India, luogo in cui letteratura e vita si toccano. Nonostante Paz rivendichi una vicinanza all'India da colonizzato a colonizzato, i rimandi alla cultura occidentale prevalgono. Egli arriva in India come poeta e saggista conosciuto e affermato. Il suo interesse per l'India è di tipo sociologico, antropologico, storico e letterario, tuttavia il suo sguardo non può che adattarsi a quello che l'India vuol far conoscere di sé, così lo scrittore spazia dalla visione d'insieme della complessità del subcontinente indiano a piccole istantanee della realtà che ha di fronte. Afferma Quiroga:

Paz arrives in India in order to explore and understand the continent from rational, philosophical, political, and historical angles, and not merely to write an internal account of the poet in his relating to a different reality.⁴⁴⁸

Paz cerca di esplorare l'India in tutte le sue sfaccettature, e questo lo avvicina a Moravia, un approccio intellettuale all'India più che sensuale come Pasolini e Ginsberg; ha bisogno di spiegare e si affida ad una scrittura saggistica, spesso cerebrale.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 23.

⁴⁴⁸ Quiroga, José, *Understanding Octavio Paz*, University of South Carolina Press, 1999, p. 125.

Vi arriva per la prima volta, in un momento importante della storia indiana, negli anni immediatamente successivi all'indipendenza dall'Inghilterra e ciò offre al letterato e al politico spunti interessanti di riflessione e di comparazione fra due luoghi conquistati da Europei. Arriva, inoltre, dopo i suoi anni parigini, subito dopo la seconda guerra mondiale, anni di sfiducia nelle ideologie, di sperimentazioni letterarie durante i quali la sua identità culturale e politica si era fortemente rafforzata. Apprezza il surrealismo, lavora per l'ambasciata messicana, consolida le sue appartenenze e fortifica la sua identità di colonizzato "intriso" di Occidente. Il suo avvicinamento all'India è fisico ma soprattutto intellettuale, è un viaggio nello spazio ma anche nel tempo. È un viaggio nella memoria per cui il paesaggio monotono e desolato visto dal finestrino del treno che lo porta a Delhi, gli ricorda quello fatto da bambino con la madre dal Messico al Texas per raggiungere il padre in esilio ai tempi della rivoluzione. Presente e passato perennemente insieme, in contrasto con il concetto occidentale di tempo lineare e sequenziale, più tempi convivono e ciò diventa ancor più evidente in India.

Il libro è composto da tre saggi : *Religions, castes, langues; Un projet de nation; Le plein et le vide*, preceduti da un capitolo intitolato: *Aller – Retour: les antipodes* e seguiti da un altro, in chiusura, dal titolo: *Les Adieux*, autobiografici. Tuttavia *Lueurs de l'Inde*, pur partendo da un'esperienza personale, non vuol essere una raccolta di memorie, avverte Paz, ma un saggio scritto più di vent'anni dopo la sua partenza dall'India, che si propone di rispondere alla domanda che l'India pone a tutti i visitatori: "...comment un écrivain mexicain de la fin du XXe

siècle voit – il l’immense réalité de l’Inde ?”⁴⁴⁹ Dialogando con l’India, lo scrittore Paz ne subisce l’influenza a livello poetico e personale tanto da definire il suo libro “une longue note en bas de page,”⁴⁵⁰ una nota esplicative dei suoi due testi di poesie, *Versant est* e *D’un mot à l’autre*, una nota che precisa il contesto intellettuale. Più che una nota, è uno studio ampio e articolato, nonostante Paz sia consapevole delle immense lacune del suo saggio, sull’India da un punto di vista storico, religioso, letterario e antropologico. A differenza dei diari di Eliade e Ginsberg, degli *Appunti* di Pasolini, il libro di Paz ha un deliberato intento saggistico; lo scrittore cerca di indagare la realtà indiana pur rendendosi conto di come la vastità e complessità delle tematiche trattate sia refrattaria ad ogni opera di sintesi, da qui il titolo: *Lueurs de l’Inde*.

Lueurs: indices fugaces, illuminations soudaines et passagères, réalités entr’aperçues, ombre et lumière. Tout cela peut se résumer en quelques mots: ce livre n’est pas fait pour des spécialistes; il n’est pas le fils du savoir, mais un enfant de l’amour.⁴⁵¹

È un saggio in cui egli fonde insieme sentimento e ragione, unisce sincronicamente esperienza personale e studio della realtà, ombre e luci, elementi contrapposti che già fanno capire come non ci si possa avvicinare all’Oriente secondo i canoni tradizionali e lineari di conoscenza. Il movimento della parola in *Lueurs de l’Inde*, il suo ritmo, viene costruito attraverso un linguaggio in cui si inseriscono, ineluttabilmente, le epifanie dell’India che non appartiene al regno della luce che tutto illumina facendo vedere le cose nella loro chiarezza e

⁴⁴⁹ Paz, O., *Lueurs de l’Inde*, cit., p. 41.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 42.

⁴⁵¹ Ibid., p. 43.

trasparenza, ma a quello del bagliore fugace, dell'illuminazione improvvisa e passeggera che lascia dietro di sé un alone di mistero, un'opacità disarmante.

Gli anni del ritorno, dal 1962 al 1968, in veste di ambasciatore del Messico sono fondamentali per la conoscenza dell'India. Ginsberg accenna alla presenza di Paz in India nei suoi *Diari* con un certo sarcasmo : “I found out Octavio Paz is in Delhi the Ambassador of Mexico, arranging train rides for his tennis team - ”⁴⁵²

Fulminante il linguaggio poetico dello scrittore americano che trafigge con la materialità di poche, caustiche parole la presenza e il ruolo di Paz in India, ambasciatore che organizza treni per la sua squadra di tennis. Sottolinea, così, la profonda diversità della presenza di Paz in India rispetto alla sua. Paz vi riproduce il suo tenore di vita borghese che lo distanzia dalla vera India. Ginsberg parla di lui come ambasciatore, come uomo delle istituzioni, usando un linguaggio sarcastico come soleva fare con i rappresentanti del potere. Paz rappresenta quindi il sistema contro cui Ginsberg si scaglia, sistema politico ma anche letterario: è la cultura istituzionale opposta alla “contro-cultura”.

La permanenza in India da ambasciatore costituì per lo scrittore messicano un periodo felice e letterariamente fecondo:

...j'ai eu le temps de lire, d'écrire plusieurs livres, de poèmes et de prose; j'ai fréquenté quelques amis, avec qui je partageais des affinités esthétiques et intellectuelles; j'ai parcouru des cités inconnues au coeur de l'Asie, j'ai été le témoin d'étranges coutumes et j'ai pu contempler monuments et paysages.⁴⁵³

⁴⁵² Ginsberg Allen, *Indian Journals: March 1962-May 1963*, New York: Grove Press, 1996, p. 132.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 27.

Si definisce testimone di strane abitudini costruendo un discorso basato sulla “verità” della *sua* esperienza; con l’iterazione del soggetto “je”, si pone al centro dell’opera, relatore di escursioni, incontri con letterati, amici e personaggi della vita politica e culturale che elenca precisandone interessi e qualità umane ed intellettuali :

À commencer par J. Swaminatham, peintre et poète, un esprit qui alliait l’originalité de la vision à la rigueur intellectuel. Le perspicace Sham Lal, grand connaisseur de la pensée moderne occidentale comme de la tradition philosophique indienne, le buddhisme en particulier. Ou encore Krishnan Khannan, peintre des volumes solides, équilibré. J’évoquerai aussi Romesh Thapar, auteur d’essais politiques, un homme d’une grande vitalité, d’une profonde sagacité, ainsi que son épouse, Raj, non moins vivace et pénétrante, tout comme sa sœur, Romila Thapar, historienne de renom...⁴⁵⁴

Lo scrittore nomina pittori, saggisti, storici, l’ambiente culturale da lui frequentato in India precisando che non può citarli tutti dato che non scrive un libro di memorie. Non deve organizzare il materiale grezzo della realtà ma vuole cercare di dare linearità, attraverso il linguaggio, alla sua esperienza in/dell’India.

Ginsberg comincia i suoi *Diari* con una lunga dedica ad amici americani ed indiani giustapponendoli in piccole sequenze cinematografiche in cui i dedicatari/protagonisti parlano al poeta circa la sua ricerca spirituale in India. Non ci dice quale sia la loro professione, non dà giudizi di valore, non sembra che essi facciano parte delle istituzioni o del mondo della cultura, sono piuttosto dei consiglieri spirituali. Paz non ricerca guru; frequenta, invece, personalità di spicco della vita culturale indiana, accresce la sua identità di scrittore/intellettuale, anche in India ricerca le sue appartenenze nelle istituzioni; Ginsberg, invece, si immerge

⁴⁵⁴ Ibid., p. 31.

nel subcontinente indiano perché in crisi con se stesso e con il suo tempo, non è nel sistema ma in contrasto con esso e ai margini, ha bisogno di riposizionarsi seguendo un cammino alternativo a quello istituzionale, più fisico, passionale e spirituale. Ginsberg, come Pasolini, non spiega l'India, la vive.

Paz parla del suo viaggio nel cuore profondo dell'Asia affermando di essere stato testimone oculare di strane usanze, quasi un omaggio alla narrativa di viaggio dei secoli passati in cui la presenza fisica "sul posto" rendeva credibili le incredibili narrazioni. I due capitoli a sfondo autobiografico si riferiscono, il primo, ai due viaggi dello scrittore in India, l'ultimo, agli avvenimenti che hanno determinato la decisione di rassegnare le dimissioni da ambasciatore. I tre saggi, invece, pur essendo scritti in prima persona, hanno un carattere più discorsivo e quasi pedagogico; Paz cerca di presentare prima a se stesso e poi al lettore, col conforto di un distacco più che ventennale dall'Oriente, una realtà che lo ha sorpreso fin dall'inizio per i suoi "violenti contrasti":

archaïsme et modernité, luxe et pauvreté, ascétisme et sensualité, incurie et efficacité, douceur et violence, pluralité de castes et de langues, de dieux et de rites, de coutumes et d'idées, de fleuves et de déserts, de plaines et de montagnes, de villes gigantesques et de hameaux, la vie rurale et le monde industriel séparés par des siècles et réunis dans un même espace.⁴⁵⁵

Paz procede per antagonismi, usando un registro linguistico aulico rispetto a quello di Ginsberg, ma nel suo discorso si inseriscono, fin dall'inizio, poesie e frammenti di poesie sue e di autori europei e indiani che permettono il

⁴⁵⁵ Ibid., p. 44.

superamento binario dell'esperienza dell'India per confluire nel ritmo di un linguaggio in cui poesia e prosa dialogano fra di loro.

Paz si avvicina all'India come un poeta che vuol spiegare, attraverso la nota a piè di pagina di *Lueurs de l'Inde*, i suoi testi poetici; negli interstizi delle argomentazioni intellettualistiche, il linguaggio poetico squarcia la linearità discorsiva creando delle cellule di resistenza alla “comprensione” razionale. Attraverso la poesia, scritta a tre mani, la scrittura di Paz, in spagnolo incontra quella di due poeti di lingua indi, Agyeya e Shrikant Verma; lo scrittore riporta il *Poème de l'amitié*, scritto dai tre ognuno nella propria lingua, quasi all'inizio del libro. L'amicizia è paragonata ad un fiume e ad un anello, il fiume scorrendo reinventa i suoi anelli, istanti di amicizia fra l'oblio e il ricordo. Questa poesia-metafora dell'amicizia emerge dal passato per ricordare il poeta Verma, uno degli autori, scomparso in giovane età. È il passato che si iscrive nel presente, che dialoga col presente e che ci parla delle “affinità elettive” di Paz con gli intellettuali indiani e di come la sua poesia dialoghi materialmente con quella indiana, entrambe “contaminandosi” anche linguisticamente.

Nel saggio *Religions, Castes, Langues*, Paz parla dell'immagine che l'India dà ad un occidentale proveniente come lui dagli antipodi del mondo. Una delle singolarità è la coesistenza di due religioni molto diverse fra loro: induismo e islam, l'una politeista, l'altra monoteista, l'una nata in India, l'altra importata e imposta. Esse, pur preservando la loro identità, convivono anche se in modo non del tutto pacifico. Hanno, tuttavia, secondo lo scrittore, molte cose in comune: “des langues, des coutumes semblables, l'amour du territoire, la cuisine, la musique, l'art populaire, le vêtement et, pour écourter une énumération qui

deviendrait interminable, l'*histoire*.”⁴⁵⁶ Una storia lunga e turbolenta, ricca di conquiste e di invasioni, su cui si sofferma sinteticamente. È interessante notare come al discorso erudito sull'India, in cui il poeta lascia il posto allo studioso, si giustapponga quello appassionato sul Messico continuamente citato come altro termine di paragone.

Come il Messico, anche l'India è stata terra di colonizzazione; molti popoli ne hanno calpestato il suolo, in particolare i mussulmani che, come i cristiani in Messico, hanno imposto la loro religione soprattutto alle caste inferiori facendola diventare una delle più importanti e seguite. È questo uno dei molteplici paragoni fra India e Messico dal quale emergono somiglianze e differenze che aiutano lo scrittore a descrivere meglio i due paesi avvicinati in un dialogo continuo.

Secondo Julia A. Kushigian :

Paz's theory of Orientalism (...) is maintained in a constant state of flux. Let us remember Paz's analogy between movement and immobility within the relationship: < The essential thing is for the relationship not to be a tranquil one: the dialogue between oscillation and immobility is what gives a culture *life* and *life form*>. (...) giving evidence that East and West blend, are contiguous, separate, and then reflect each other.⁴⁵⁷

La storia dell'India gli permette di ripensare quella del Messico per cui il contatto con l'Altro innesca la riflessione sul sé. In Paz la teoria orientalista si basa sull'idea di un dialogo Est-Ovest interconnessi seppure separati e speculari. E la figura retorica della comparazione permette di cogliere questa relazione fluida grazie all'avvicinamento dell'ignoto al noto. Paz paragonando India e Messico

⁴⁵⁶ Ibid., p. 46.

⁴⁵⁷ Kushigian, Julia A. , *Orientalism in the Hispanic literary tradition*, New Mexico : University of New Mexico Press, 1991, p. 43.

cerca di elucidare e capire anche la realtà del suo paese e di sentirlo più vicino nella lontananza. Compito della comparazione o *comparaison*, secondo Fontanier, è quello di “rapprocher un objet d’un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l’idée par les rapports de convenance ou de disconvenance: ou, si l’on veut, de ressemblance ou de différence.”⁴⁵⁸

È quello che fa Paz ponendo in primo piano aspetti eclatanti e interessanti dell’India per poi farli dialogare con il Messico. L’India, infatti, sollecita riflessioni e paragoni perché problematica come il Messico. Così le domande che l’Oriente pone sembrano essere le stesse che l’Occidente, l’Occidente colonizzato, pone a stesso e a cui non trova risposta. Tuttavia il paragone India-Messico fa esplodere le contraddizioni del discorso di Paz. Non è un del tutto un discorso da colonizzato a colonizzato, le riflessioni sull’India e il Messico sono mediate dalla cultura europea che prende spesso il sopravvento e diventa il punto cruciale della narrazione. Così egli tende ad assumere il punto di vista del colonizzatore e del politico occidentale illuminato.

È questa l’organizzazione del movimento della parola nel discorso di Paz sull’India, il ritmo del suo discorso che oscilla fra eurocentrismo, fascinazione per l’Altro e condivisione simpatetica da colonizzato a colonizzato. La complessità della personalità del poeta messicano unita al suo ruolo politico in India “costringono” ad un linguaggio multiforme, compassato e didascalico nella prosa, coinvolgente e partecipe nella poesia. Quando parla degli inglesi in India, la sua visione diventa di parte. Dopo un’ampia pagina dedicata alle dinastie succedutesi

⁴⁵⁸ Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977, p. 377.

alla guida Paese, racconta quello che, per lui, è il nuovo protagonista della storia indiana: gli inglesi. Anche loro erano degli “envahisseurs”, interessati non a convertire gli infedeli ma ad ottenere potere, prima economico, attraverso attività commerciali, poi anche politico. Sostiene che: “La conquête de l’Inde fut un exploit historique peu commun, qui dura plus d’un siècle et fut marqué par une succession de personnalités extraordinaires.”⁴⁵⁹ Il *raj* britannico è stato, secondo lui, il centro nevralgico della storia dell’India, un avvenimento di portata colossale; nonostante la presenza degli inglesi, gli indiani hanno conservato la libertà religiosa e la facoltà di poter prendere parte al governo. Per lo scrittore la dominazione inglese è stata una sorta di “salvezza” per l’India. Non menziona quasi mai gli sbagli del governo colonizzatore e le sue cruente repressioni come quella dell’ammutinamento del 1857; al contrario, per lui l’impronta britannica è stata così determinante che “l’indépendance de 1947 fut le triomphe des idées et des institutions anglaises...sans les Anglais.”⁴⁶⁰

È un’idea che mi sembra si avvicini a quella di *mimicry* di Homi Bhabha. Infatti, nel suo saggio *On mimicry and man*, Bhabha affronta la questione dell’imitazione del soggetto coloniale e del suo rapporto con l’autorità dominante, un rapporto profondo e problematico. Definisce l’imitazione coloniale (*colonial mimicry*) “The desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite.”⁴⁶¹ L’autorità coloniale, infatti,

⁴⁵⁹ Paz, O., *Lueurs de l’Inde*, cit., p. 59.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 62.

⁴⁶¹ Bhabha, Homi, *On mimicry and man*, in, *The location of culture*, New York : Routledge, 1994. p. 86

nel tentativo di “normalizzare” il soggetto coloniale, aliena il suo linguaggio producendone un altro ambivalente foriero dei segni della sua dissoluzione, attraverso un’imitazione parodistica. Se tuttavia per Bhabha il rapporto con l’autorità dominante risulta problematico per il dominato, secondo Paz gli indiani non paiono aver detestato la colonizzazione inglese che non ha annullato le culture e le lingue locali. Anzi l’imitazione degli inglesi ha aperto la strada all’India moderna: “...l’impérialisme anglais apportait dans ses bagages le protestantisme et la modernité.”⁴⁶² e ancora “L’impérialisme a introduit la modernité et, avec elle, la critique de sa propre domination.”⁴⁶³ Secondo lui la modernità, iniziata con la Riforma protestante che presupponeva il libero esame e l’esercizio critico, e introdotta in India con l’imperialismo, è stata ben accolta dagli intellettuali locali innescando una critica delle forze di occupazione che sarà alla base dell’indipendenza indiana. Queste citazioni mostrano un approccio accondiscendente verso certi luoghi comuni alimentati dai colonizzatori ed una certa baldanza intellettuale. Lusinga gli inglesi cui attribuisce interesse e tolleranza per la civiltà indiana, interesse che, di fatto, era di natura prettamente economica e strategica. I diplomatici inglesi sono presentati come: “avisés et de remarquables guerriers”⁴⁶⁴ che decisero di rispettare l’istituzione imperiale *mogol* attraverso una politica di tolleranza che “n’est pas une vertu hindoue.”⁴⁶⁵

464 Paz, O., *Lueurs de l’Inde*, cit., p. 114.

⁴⁶³ Ibid., p. 115.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 59.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 61.

Fa sembrare la colonizzazione una manna per il popolo indiano incapace di esercitare una riflessione critica, parla da politico occidentale, sa già da che parte stare e tende ad assumere il punto di vista del dominatore. Dimentica che il colonialismo è un esercizio di potere e di dominio gratuito e devastante per il colonizzato che, appunto cessa di essere soggetto per divenire oggetto di sottomissione. Continua dicendo che sono stati gli inglesi a dare agli indiani gli strumenti critici per la loro indipendenza perdendo così di vista la diversa idea di soggettività che è alla base della società indiana. L'individuo esaltato dal protestantesimo si oppone alla collettività induista mentre il mondo empirico come luogo di realizzazione massima del soggetto è, invece, per gli indiani un ostacolo al raggiungimento del nirvana. Alla base della civiltà indiana vi è una concezione diversa di individuo, società, storia e tempo e questa diversità, antagonista dell'occidente, oppone resistenza ai cambiamenti imposti e costringe a creare una nuova idea di soggettività che tenga conto dell'apporto della cultura orientale.

Fa sembrare la colonizzazione una festa per gli indiani e una tragedia per i messicani attribuendola alla diversità dei colonizzatori. In Messico, infatti, gli spagnoli si sono imposti senza trovare nessuna resistenza o reazione. Poi la debolezza o la quasi-inesistenza di una classe intellettuale locale non ha permesso alle idee di modernità di reinterpretare criticamente la tradizione.

Au Mexique, la critique des abus et des crimes perpétrés par les Espagnols fut l'oeuvre des moines comme Bartolomé de Las Casas, dont l'argumentation se fondait sur le christianisme médiéval et la philosophie scolastique. L'exact opposé de ce qui s'est passé en Inde: dès la mise en application du système

britannique, l'adoption de la modernité par une poignée d'intellectuels indiens a entraîné la critique des forces d'occupation.⁴⁶⁶

In entrambi i Paesi si è realizzato un progetto coloniale di controllo e dominio; l'orientalismo di Paz incontra un immaginario indigeno di tipo sociale, politico e culturale che valorizza le differenze e che si sottrae ai canoni tradizionali di comprensione. Egli ne è consapevole; afferma, infatti, che il suo è un libro carente perché “Le thème est si varié, si colossal en un mot, qu'il se montre rebelle à toute synthèse. En outre, il déborde le cadre de mes connaissances – comme de mes intentions.”⁴⁶⁷ Non può che essere un discorso parziale, sebbene documentato e scaturito dalla sua esperienza e da lunghi studi perché un materiale così vasto, complesso, contraddittorio non si presta alla linearità sintetica del pensiero occidentale. Nomi, eventi, date, tutto contribuisce a far perdere il senso dell'orientamento, per cui in questo cortocircuito di informazioni il paragone col Messico aiuta a “ordinare” e rappresentare meglio la realtà indiana ma anche a sottolineare la posizione occidentale da cui parla e a svelarla in tutta la sua contraddittorietà. L'India, materialmente, lo fa disperdere nei suoi meandri, la parola diventa ridondante, le informazioni lo sopraffanno ma la tematica deborda le sue conoscenze e le sue intenzioni e lo “costringe” ad un'ammissione di sconfitta. Il paragone fra le due realtà gli sembra la sola strada percorribile e così procede spiegando il rapporto modernità-arcaismo in India e in Messico. Gli inglesi, secondo lui, a differenza degli spagnoli, hanno cercato di modernizzare le istituzioni indiane. Per esempio, il presidente della commissione della pubblica

⁴⁶⁶ Ibid., p. 115.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 43.

istruzione Macaulay nel 1835 fece adottare in India il modello di insegnamento inglese che esaltava la cultura europea. Ciò favorì la fine del ristagno culturale in cui questo paese era caduto. Paz afferma che “depuis le XIIIe siècle, les hindous et les musulmans, n’avaient plus rien apporté - dans le domaine des connaissances comme dans celui des arts et des lettres - qui fût comparable, comme ensemble organique, à la culture européenne.”⁴⁶⁸ Macaulay allora, consapevole dell’impossibilità di estendere il sistema d’istruzione inglese all’intera popolazione, concentra i suoi sforzi nella formazione di una classe di persone che divengano “les interprètes entre nous et les millions d’individus que nous gouvernons. Une classe qui soit de couleur et de sang indiens, mais anglaise par ses goûts, sa morale, ses opinions et son intellect.”⁴⁶⁹ Questa classe, appoggiandosi alle idee inglesi per reinterpretare la propria tradizione, ha così gettato le basi del movimento indipendentista indiano. Gli inglesi hanno quindi inconsciamente fornito alla loro colonia i mezzi per affrancarsi dal loro dominio. Ma come?

Gli inglesi si sono inseriti sia nel corpo politico che in quello culturale indiano riscrivendolo e manipolandolo anche attraverso la lingua e il sistema di istruzione. Le nuove regole coloniali introdotte hanno avuto una funzione pedagogica e disciplinare di controllo del territorio e del corpo indigeno anche attraverso i nativi “educati” alla maniera inglese. I colonizzatori, insomma, hanno cercato di sintetizzare le peculiarità etnologiche, culturali e sociali in una cornice di “normalità” difficile da raggiungere. Paz dice che “Pour les intellectuels indiens, la culture moderne de l’Occident était moins une pensée critique universelle qu’un

⁴⁶⁸ Ibid., p. 117.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 118.

moyen de purifier leurs traditions, défigurées par des siècles d'ignorance et des superstitions millénaires.”⁴⁷⁰

Mi pare qui che per lui il discorso orientale abbia bisogno di quello occidentale per compiersi; egli cade così nella trappola dell'orientalismo per cui le tradizioni indiane, sfigurate da ignoranza e da superstizioni millenarie, vengono purificate dalla cultura moderna introdotta dall'Occidente. La colonizzazione economica prima, e politica poi, diventa anche culturale; attraverso le epurazioni operate nelle tradizioni indiane si innesta un modello dominante e noto in una cultura “subalterna” e incomprensibile; *purifier, défigurées, ignorance, superstitions* fanno parte di un linguaggio razionale che cerca di avocare a sé un mondo multiforme e non trasparente. Il Paz saggista, desideroso di spiegare una realtà opaca, a volte si cala troppo nel suo ruolo di intellettuale occidentale che deve cercare di chiarire fenomeni che invece risvegliano la perplessità dell'osservatore ma restano nell'ombra.

Quello delle caste è un fenomeno “singulier, unique en son genre.”⁴⁷¹ Dalla sua posizione di politico illuminato non può che rimanere confuso nei confronti di un'organizzazione sociale così drasticamente diversa che rispecchia una concezione differente di soggettività e temporalità e che contrasta con l'idea di democrazia occidentale. Partendo da un'idea di uguaglianza fra individui e di laicità dello Stato in Occidente, risulta problematico spiegare un mondo così diverso cercando di far capire le differenze. Ricorre anche qui alla comparazione per cercare di riportare alla “normalità” un fenomeno unico che, nella sua

⁴⁷⁰ Ibid., p. 119.

⁴⁷¹ Ibid., p. 64.

complessità, non può che restare in un'aura sfumata. Così la retorica, attraverso l'uso del paragone, tradisce il suo intento chiarificatore per prendere atto di una diversità forte, difficile da analizzare e confrontare, che provoca un cortocircuito nel linguaggio che diventa, a sua volta, arido e infecondo. Tale fenomeno, infatti, viene descritto antropologicamente e socialmente. I saggi si distinguono per il loro carattere descrittivo ma quando cercano di spiegare aspetti misteriosi e diversi dall'Occidente diventano meri esercizi di erudizione poiché l'India elude l'interpretazione lineare e razionale.

Il sistema delle caste, che è alla base della società indiana, sollecita il confronto fra due idee di soggettività: una, quella orientale a sfondo strettamente religioso basata sul concetto di puro/impuro, legata alla famiglia, alla collettività in un ordine gerarchico; l'altra, quella occidentale, costruita sull'individuo, sulla ricchezza che possiede e produce, su una gerarchia fondata sul dominio. Il corpo sociale indiano è rappresentato nelle caste che valorizzano le differenze di gruppo con confini sociali ben definiti ed una struttura gerarchica basata sul concetto religioso di puro e impuro. Il soggetto è inserito all'interno della sua casta in una collettività basata su legami di sangue, fa parte di una rete familiare solidale radicata in un territorio ben preciso, immutabile nel tempo. Le caste costituiscono una contiguità di gruppi sociali in un eterno presente, attraverso di esse l'idea di tempo si arresta e resiste al cambiamento.⁴⁷² Tale resistenza pare non essere solamente di un gruppo di famiglie ma di un intero paese. Certo, le caste si modificano al loro interno, ma molto lentamente essendo state inventate per durare. Questa soggettività collettiva si oppone alla soggettività occidentale basata

⁴⁷² Ibid., p. 70.

sulla mobilità sociale del singolo. In India, dunque, si è ben lontani dall'idea borghese di individuo, esaltata dall'Occidente e dalle società moderne, un individuo reso uniforme, omogeneo agli altri e solitario. Tale individuo è inserito in una gerarchia di dominio politico, religioso o economico così che “notre idée de la hiérarchie s'écartere résolument de celle qui est au fondement de la caste;”⁴⁷³ l'aggettivo *notre* riferito all'Occidente è indicativo dell'identificazione dello scrittore con il mondo da cui proviene e da cui parla che gli ispira una critica, peraltro non originale e moralistica, di quelle che chiama le “sociétés modernes”⁴⁷⁴ in cui l'uomo è preda di un facile edonismo, “esclave de divertissements généralement stupides.”⁴⁷⁵

Nell'India moderna, che si sta aprendo all'industrializzazione, che sta perdendo la sua innocenza, si inserisce, attraverso la presenza delle caste, un passato statico, immobile, debellato ma caparbiamente presente e capillarmente diffuso. Anche Pasolini parla della diversità sconvolgente, “segreta e interiore”⁴⁷⁶ dell'India, dovuta a tradizioni degeneranti come le caste che, sebbene abolite, in realtà esistono ancora e bloccano l'individuo in mansioni meccaniche e ripetitive.⁴⁷⁷ Osserva come tutto in India sia codificato, classificato, scandito da “specializzazioni folli”⁴⁷⁸ e sublimi allo stesso tempo. Vuole smuovere le coscienze e per far questo usa un linguaggio che è, alternativamente, sublime e tragico. Paz non intende minare lo *status quo*, l'equilibrio creatosi dopo l'indipendenza, né intende suscitare sentimenti forti e prese di posizione radicali,

⁴⁷³ Ibid., p. 67.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 74.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 75.

⁴⁷⁶ Pasolini, Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Parma : Guanda, 1990, p. 78.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 79.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 80.

ma, come Moravia, cerca di spiegare, di capire. Da questa esperienza si costruisce una soggettività mediata dalla cultura europea ma cosciente di non poter raccontare interamente, con il linguaggio lineare e discorsivo occidentale il subcontinente indiano.

Di difficile spiegazione risulta il fondamento del sistema delle caste cioè l'idea cardine dell'induismo: il Karma, legato all'azione sociale dell'uomo nel mondo e alla trasmigrazione delle anime; “Cette idée est le socle religieux et métaphysique de l'hindouisme et, par là même, le fondement de l'institution des castes. Dès lors, comment supprimer cette institution sans toucher à l'hindouisme?”⁴⁷⁹ Ancora una volta Paz parla da politico occidentale e si chiede come risolvere una questione che fa parte del complesso mondo indiano: la giustificazione etica del sistema delle caste, un sistema che ha resistito all'islam, al cristianesimo, al laicismo democratico e al nazionalismo indù. La soppressione implica un giudizio di valore, negativo, e il discorso veicola un'idea di azione “sovversiva” in un corpo sociale complesso. Alle caste vengono attribuite disuguaglianze non del tutto vere. Lo scrittore ne è consapevole e il suo discorso comincia a scricchiolare: alle caste si attribuisce la povertà di milioni di indiani:

Sans doute, mais ce n'est pas là toute la vérité: dans d'autres pays d'Asie, comme en Afrique et en Amérique latine, où cette institution n'existe pas, on trouve une même pauvreté, une terrible inégalité. N'y aurait – il pas de remède ? La réponse doit être nuancée. Le système n'est pas plus immortel que les autres créations de l'homme.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 71.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 71-72.

Dalla situazione particolare dell'India si spazia ad una visione più generale e complessa di un sistema che è una creazione umana peritura. La risposta è fluida, sfumata, da diplomatico, elude una riflessione generale e profonda sulla povertà in nome di quella *realpolitik* che è insita nel suo ruolo. E ritorna rapidamente a parlare delle caste e a contrapporre all'individualismo occidentale e alle sue derive negative: facile edonismo, profitti materiali, volgarità imperante. E la tirata retorica contro i mali dell'individualismo contemporaneo gli serve per controbilanciare lo scandalo ipocrita che le caste suscitano nei contemporanei ma anche per far emergere la sua irata riflessione sugli intoccabili:

Du reste mon propos n'est pas de justifier ou non les castes; je voudrais donner une idée de ce qu'elles sont exactement. S'il ne tenait qu'à moi, je les supprimerais volontiers. L'existence des Intouchables, à mes yeux, est une ignominie. Les castes devraient disparaître, non pas pour que leurs victimes deviennent les serviteurs du dieu vorace de l'individualisme, mais pour que nous découvriions, entre elles et nous, le ferment de la fraternité.⁴⁸¹

Nella sua riflessione/anatema sulle caste e soprattutto sull'ignominia degli intoccabili, la rabbia scaturisce anche dalla difficoltà di spiegare una materia così poco maneggevole, vorrebbe dare un'idea di cosa sono “esattamente” le caste ma la complessità di una realtà così arcana, e impenetrabile lo adira anche perché è consapevole di un'idea di comunità forte e solidale che sottende una così controversa istituzione. Cade, ancora una volta nel tranello orientalista di chi si ferma alla superficie della realtà e ai suoi effetti immediati e incomprensibili, in questo caso il problema degli intoccabili; sollecita la sparizione dell'istituzione non per far posto all'individualismo ma affinché *noi* occidentali scopriamo nello

⁴⁸¹ Ibid., p. 75.

spazio fra *elles*, le caste, e *nous*, il fermento della fratellanza. Ciò che dovrebbe rimanere dall'auspicata soppressione delle caste è il sentimento di fratellanza così poco presente in Occidente. L'Oriente è nuovamente funzionale ad una "redenzione" del mondo occidentale che a sua volta si fa promotore di un discorso di uguaglianza.

Le caste, il karma, l'immutabilità, gli intoccabili sono questioni scioccanti, affascinanti ma oscure per un occidentale. Paz vuole caparbiamente offrire una summa di queste tematiche e chiama in causa Dumont con il suo libro *Homo hierarchicus* in cui l'autore spiega come funzionino le caste ma non il motivo della loro esistenza⁴⁸² ed è questo che l'India nasconde ai suoi interlocutori: il perché delle cose che non possono essere esposte alla luce del pensiero occidentale ma rimangono nell'opacità. Da qui la possibilità di enumerare, come fa Paz, "une poignée d'hypothèses"⁴⁸³ sulla comparsa del sistema delle caste per poi concludere citando la Bhagavad-gita: "la caste est un des axes de la roue cosmique"⁴⁸⁴ ammettendo di fatto la propria incapacità a capire l'essenza profonda dell'India, la difficoltà di spiegarla con parole proprie. Vorrebbe detestare le caste ma è consapevole del fatto che fanno parte di una concezione del mondo che va al di là della sua comprensione, in una dimensione spirituale profonda e misteriosa. E il ritmo, il movimento della parola nel linguaggio, fa emergere la storicità del soggetto ma anche il suo reinventarsi nel linguaggio, il suo riorganizzarsi attraverso la relazione con l'Altro, il suo ripensare all'idea di società. La parola

⁴⁸² Ibid., p. 64.

⁴⁸³ Ibid., p. 75.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 77.

diventa azione ma manifesta anche il fermento discorsivo quando l'alterità irrompe scompaginando la sua pretesa trasparenza.

In India convivono realtà esagerate ed estreme per gli occidentali: alla collettività delle caste si affianca l'ascetismo che esalta l'isolamento individuale, al tempo si affianca l'idea di un universo che è assemblaggio di molti spazi e molti tempi, alla lingua coloniale si affiancano una pluralità di lingue: “Or, l’Inde est un immense chaudron: on ne peut y tomber sans y demeurer pour toujours.”⁴⁸⁵ Lo stereotipo del calderone fa capire come in India i molteplici aspetti del reale coesistano insieme in maniera non ordinata e comunque non percepibile secondo i canoni tradizionali di pensiero e di rappresentazione. L’India incalza con le sue domande e con le sue sfide il viaggiatore occidentale per poi lasciarlo perdersi nei meandri del suo stesso linguaggio. Paz si confronta con molti aspetti della realtà indiana, argomenta in maniera discorsiva ed erudita, ma spesso pecca di “arroganza” intellettuale nel voler spiegare un mondo che può essere soltanto presentato. Il linguaggio saggistico non sempre è adeguato a parlare dell’India soprattutto quando vuol comprendere ciò che caparbiamente rimane in un alone arcano di mistero. E l’uso del luogo comune: l’India come calderone, rende ancora più evidente questo *lapsus* del linguaggio che viene incalzato sempre più dalla realtà indiana: “Comment ne pas être déconcerté devant la pluralité des langues, les unes indo-européennes, les autres dravidiennes, ou encore tibétaines, aborigènes?”⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Ibid., p. 75.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 77.

Oltre all'istituzione delle caste, ecco un'altra sfida sconcertante alla "compréhension du voyageur"⁴⁸⁷: la pluralità linguistica. Il corpo sociale indiano viene rappresentato in caste che parlano, spesso, lingue diverse. La soggettività-collettiva delle caste è portatrice di valori culturali, economici, sociali, religiosi e anche linguistici differenti. La pluralità linguistica implica modi diversi da parte delle caste di rappresentare se stesse in relazione agli altri e pone il problema di trovare una lingua comune per entrare in relazione.

Quale lingua nazionale? Quale lingua può rappresentare un Paese in cui le varie soggettività possano identificarsi e rappresentarsi? La pluralità linguistica indiana riflette la complessità delle dinamiche del mondo orientale, è espressione di molte identità conviventi e refrattarie ad ogni sintesi. È questa la vivacità e la particolarità del mondo orientale in cui i soggetti identificano le loro appartenenze di gruppo, rafforzano la loro identità anche attraverso la lingua e per questo la pluralità diventa una forza vivificante ma centrifuga. Il problema linguistico è anche problema politico che implica una trasformazione delle realtà indiana nei suoi rapporti interni ed in quelli con il resto del mondo. Come per le caste, anche con la lingua il punto nodale del discorso di Paz e dell'Occidente, è di unificare e sintetizzare il molteplice per meglio controllarlo. L'urdu, l'indi e l'industani, lingue del nord del paese, anch'esse miscuglio di lingue e dialetti diversi, si sono contese a lungo il primato di lingua ufficiale fino al prevalere dell'indi ma già Nehru insisteva sul ruolo centrale dell'inglese:

⁴⁸⁷ Ibid., p. 77.

...fidèle à son idéal de modernisation de l'Inde, il insista toujours sur le rôle capital de l'anglais come langue administrative et comme instrument de culture scientifique et philosophique. Maintenir l'usage de l'anglais, pensait-il, c'était garder la porte ouverte sur l'Occident.⁴⁸⁸

Ritorna l'idea della modernizzazione portata dai colonizzatori inglesi. Paz approva la posizione di Nehru riguardo la lingua inglese. La lingua che i colonizzatori avevano usato per riscrivere la realtà indiana aspira a diventare la *koiné* in India. La lingua straniera e straniante, sicuramente non rappresentativa dell'identità indiana, viene di fatto imposta come fattore unificante e comprensibile. Attraverso di essa si tende la mano all'Occidente. La lingua coloniale come possibilità di relazione con l'Occidente, di fatto, annulla le peculiarità locali e impone la sua modalità unica di rappresentazione e di trasparenza: "l'administration anglaise fut la première, dans l'histoire de l'Inde, à rassembler tous ces peuples. [...] L'anglais n'était pas seulement la langue officielle, mais la langue de communication entre toutes communautés,"⁴⁸⁹ "[...]l'anglais demeure l'unique langue de communication, le seul idiome qui permette de gouverner ensemble tant de peuples."⁴⁹⁰ Il monolinguisimo è quindi portatore di valori antagonisti all'India, la inserisce in un discorso di "normalità" e "comprensibilità", cerca di "tradurla" in una sola versione.

All'occhio attento dell'intellettuale, l'India è un grande museo vivente, etnografico e storico, in cui modernità e arcaismo coesistono. È, dunque, una realtà che si presta meglio alla descrizione o all'enumerazione che alla definizione. Ogni aspetto della realtà indiana pone una domanda le cui risposte sono aperte e non

⁴⁸⁸ Ibid., p. 80.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 82.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 83.

concluse. Ed ogni aspetto della realtà indiana è collegato all'altro per cui il problema dell'unità linguistica rimanda a quello politico di unità nazionale. Paz si chiede se l'India sia una nazione: "...s'agit-il vraiment d'une nation? La réponse ne peut être univoque,"⁴⁹¹ anche a questa domanda la risposta non è univoca, si manifesta ancora una volta l'inspiegabilità del subcontinente indiano che costringe lo scrittore a meditare e ripensare l'idea di lingua e di nazione. Per rispondere adotta una frase di Narayan secondo il quale l'India è una nazione in *feri*. Paz la considera una civiltà più che una nazione per la quale sono necessari un territorio, una lingua, una cultura, una religione e, innanzi tutto, un progetto nazionale. L'idea del progetto nazionale è mutuata dai colonizzatori che si sono chiesti come governare un territorio vasto e composito e, il politico Paz, la introduce nel suo discorso che si fa scivoloso. La contraddizione emerge dal fatto che, accanto ad uno Stato moderno che si dichiara nazionale, si trovino svariate società locali, dagli usi e costumi diversi e fortemente influenzate dalla religione o dalle religioni, spesso agitate da tendenze separatiste. Secondo Paz capire questa contraddizione: "c'est commencer à entrevoir la réalité indenne."⁴⁹² Lo scrittore usa il verbo *comprendre*, così poco amato da Glissant, seguito però da *entrevoir* che indica la visione indistinta e sfuggibile dell'India; l'Altro si insinua nel discorso e lo corrode e allora Paz ricorre al paragone con il Messico. La dicotomia passato-presente,⁴⁹³ modernità-tradizione, avvicina i due paesi ma li differenzia anche. In India le antiche civiltà esistono ancora e resistono ai cambiamenti, il passato convive col presente, in Messico le civiltà precolombiane sono state invece

⁴⁹¹ Ibid., p. 84.

⁴⁹² Ibid., p. 85.

⁴⁹³ Ibid., p. 89.

completamente distrutte dai colonizzatori spagnoli che hanno conquistato ed evangelizzato il paese unificandolo sotto una sola lingua ed una sola religione. Per l'India più che di dicotomia si può parlare di convivenza. Il passato è iscritto nel presente e le due temporalità stravolgono la concezione occidentale, lineare e sequenziale del tempo. Lo scrittore afferma di dover al suo essere messicano la capacità di poter discernere le differenze con la civiltà indiana.

Il ne serait donc pas exagéré de prétendre que le fait d'être mexicain m'a aidé à discerner la «différence» indienne...à partir de ma «différence» mexicaine. Il ne s'agit pas d'une différence comparable, c'est plutôt une question de point de vue: j'ai pu saisir, jusqu'à un certain point, ce que signifie l'«indianité», parce que je suis mexicain. Une comparaison entre ces différences pourrait ainsi nous aider à mieux nous comprendre et, peut-être, à entrevoir la complexité de l'Inde.⁴⁹⁴

La differenza diventa luogo di dialogo con l'Altro e produce una ri-scrittura di due mondi e di due esperienze. Attraverso il paragone si instaura una relazione, un'apertura all'Altro di cui si può soltanto intravedere la complessità. Paz organizza il discorso sull'India confrontando la sua storicità con un mondo altro ma, dal linguaggio, emerge la resistenza che quest'ultimo oppone alla "comprensione"; l'*entrevoir* è significativo di quello spazio interstiziale che scompagina la linearità razionale e costringe il soggetto a reinventarsi nella scrittura. Lo scrittore trova anche affinità culinarie fra l'India e il Messico. Scrive sull'uso del *chili*, il peperoncino, nella cucina messicana e indiana e trova familiarità fra la salsa *mole* messicana e la *mola* indiana, un tipo di curry, ma soprattutto evidenzia, come già aveva fatto Lévi-Strauss, che la cucina, europea e

⁴⁹⁴ Ibid., p. 91.

messicana, si caratterizza per la diacronia, successione sequenziale di piatti, mentre quella indiana unisce il cibo in un solo grande piatto, trionfo della sincronia.

Différence radicale: en Inde, tous les mets se rassemblent dans un seul et grand plat. Il ne s'agit plus d'un défilé, mais d'une agglutination, d'une superposition de goûts et de substances: une nourriture synchronique. Fusion de saveurs, fusions de tous les temps.⁴⁹⁵

Anche dal cibo si evince come l'essere-insieme sia il modo in cui l'India si presenta, una fusione di sapori e di tempi, una differenza radicale che turba la razionalità e ne evidenzia le contraddizioni.

Ce long détour philosophico-gastronomique m'a ramené au point de départ. Mais, pour comprendre un peu mieux la nature de la contradiction entre ce projet de nation qu'est l'Inde et son histoire, il n'est pas inutile de s'attarder sur les singularités de celle-ci. Il nous faut donc faire un nouveau détour... Un des thèmes récurrents de l'histoire indienne est le choc des civilisations. Il vaut la peine de comparer ces rencontres brutales avec celles qu'a subies le Mexique.⁴⁹⁶

La narrazione procede per *détours*, per deviazioni, da un argomento si salta ad un altro per poi accorgersi di essersi “persi” e quindi ritornare al punto da cui si era partiti. È l'India che trascina il racconto e ne “disturba” la consequenzialità; il linguaggio è in difficoltà e procede per interrogativi (*questions*), per deviazioni (*détours*), per precisazioni (*remarque*): la scrittura prodotta dall'incontro con l'India diventa avventura insidiosa che sfugge all'evidenza, si affida ai paragoni e fa cadere nella trappola eurocentrica. L'India è stata sempre in contatto con popoli

⁴⁹⁵ Ibid., p. 96.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 101.

e culture del Vecchio Mondo, le civiltà messicane hanno vissuto, invece, una grande solitudine storica:

...jamais elles n'ont connu cette expérience essentielle, sans cesse renouvelée, des sociétés du Vieux Monde: la présence de l'*autre*, l'intrusion de civilisations étrangères, avec leurs dieux, leurs techniques, leurs visions d'ici-bas et de l'au-delà.⁴⁹⁷

L'Altro è visto come elemento essenziale di fervore ed accrescimento, ed è proprio l'esperienza ed il concetto di Altro, afferma Paz, che è mancato alle civiltà messicane la cui omogeneità è impressionante essendo state colonizzate dagli spagnoli senza venire in contatto con altre culture. In questo rimpianto per l'Altro esterno vi è però una negazione, un disconoscimento dell'Altro locale costituito, come lui stesso dice, dalle civiltà precolombiane, una pluralità di popoli che vivevano in centro America e che erano sfuggiti alle colonizzazioni. Ciò fa riflettere su una colonizzazione che non è stata poi così totale, ma ha lasciato degli spazi di "azione" all'Altro.

Continua ancora il paragone fra lo sviluppo della civiltà indiana e quello dell'Occidente che può essere analizzato come "un cas de symétrie inverse."⁴⁹⁸ La diffusione dell'ellenismo e la dominazione imperiale romana hanno contribuito all'unificazione del mondo conosciuto, mentre i popoli sottomessi hanno influenzato Roma con le loro religioni e divinità, nell'India classica, invece, la "grande figure absente est celle d'un État universel."⁴⁹⁹ Il passato occidentale si innesta nella riflessione sul presente dell'India; Occidente, Oriente, Storia si

⁴⁹⁷ Ibid., p. 102.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 104.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 105.

incontrano nella scrittura e “costringono” Paz a ripensare l’idea di Stato. Lo Stato è, per lui, una figura carica di profondità storica, intemporale ed eterna, che ha un senso ed una sua verità più evidente in Occidente e meno in India. Lo Stato problematizza il suo discorso sull’Oriente perché si rende conto che è una figura posticcia, imposta con tracotanza alla realtà indiana e anche a quella messicana per unificare e semplificare l’Altro a fini di dominio. Paz plaude agli europei:

...sur les ruines du monde précolombien, Espagnols et Portugais ont élevé une construction historique grandiose-et qui dans ses lignes, est encore debout. Ils ont rassemblé de nombreux peuples qui parlaient des langues différentes, adoraient d’autres dieux, guerroyaient sans fin ou s’ignoraient.⁵⁰⁰

Questa grandiosa costruzione storica, l’unità delle civiltà precolombiane con leggi, istituzioni, lingua e religione comune, si è costruita sulle rovine di un mondo che aveva una propria identità, una propria religione, propri rapporti politico-sociali, un proprio equilibrio rovesciato dai colonizzatori. Continua a parlare da uomo politico occidentale, rafforza le radici della sua identità nella civiltà europea e nei suoi valori:

Pour juger équitablement l’oeuvre accomplie par les Espagnols au Mexique, il faut souligner que sans eux – je veux dire: sans la religion catholique et la culture qu’ils ont implantée dans notre pays -, nous ne serions pas ce que nous sommes. Nous serions sans doute une constellation de peuple divisés par des croyances, des langues, des cultures distinctes.⁵⁰¹

In quel *nous* si riassume l’orgoglio e la fierezza di un’appartenenza ad un mondo, sì colonizzato, ma finalmente unito, politicamente, culturalmente,

⁵⁰⁰ Ibid., p. 111.

⁵⁰¹ Ibid.

spiritualmente. Il ritmo del discorso scivola nella logica manichea del linguaggio coloniale in cui il colonizzato viene plasmato ad immagine del colonizzatore: senza di loro noi non saremmo ciò che siamo. Si delinea la soggettività complessa di un colonizzato che approva la manipolazione del suo mondo da parte degli europei, il loro inserimento nel corpo locale per stravolgerlo e riscriverlo in una logica di potere e dominio. Da politico plaude agli inglesi che hanno dato all'India la modernità e il senso critico, strumenti grazie ai quali ha potuto liberarsi dal giogo coloniale, si erge a difensore dell'occidentalismo ogni volta che il discorso lo permette per poi sostenere che l'India ha dato agli occidentali un'ancora di salvezza per far fronte al flusso logorante della modernità. Molti europei “qui vivaient dans un malaise spirituel, les fils infortunés de la modernité, découvraient peu à peu dans les doctrines orientales une source de sagesse.”⁵⁰²

Gli europei che vanno in India sperano di lenire o di trovare conforto al loro malessere spirituale nelle dottrine orientali. Si creano così due poli contrapposti: l'uno, occidentale, caratterizzato da “malaise spirituel” e da “modernité”, l'altro, orientale, “source de sagesse” scoperta nelle “doctrines orientales” in cui si cerca conforto, altro ammiccamento ad un esotismo che trova, invece, in India una realtà dura e difficile da raccontare. Moravia esprime più o meno lo stesso concetto quando afferma che la concezione indiana della vita rappresenta per l'europeo un paradosso e una tentazione poiché non è soltanto il contrario della sua ma anche la sola alla quale in un momento di stanchezza e di disgusto egli possa ricorrere con qualche utilità.⁵⁰³ L'Oriente come panacea ai disagi della vita occidentale, come

⁵⁰² Ibid., p. 120.

⁵⁰³ Moravia, Alberto, *Un'idea dell'India*, Milano : Bompiani, 1994, p. 25.

luogo utopico di spiritualità alternativa, è uno degli stereotipi su cui scivola il linguaggio occidentale.

Lo scrittore sostiene, poi, che gli europei, introducendo l'idea di nazione in India, elemento di disturbo nella lingua e nella politica indiana, hanno contribuito a rendere quei territori esplosivi. Il linguaggio europeo, introdotto in India, ha portato cambiamenti materiali nella storia di quel paese incontrandosi e scontrandosi con l'istituzione castale. Le caste differenziano mentre il nazionalismo, ed in particolare quello indù fondato sulla religione, omogeneizza tutto e non mette in discussione l'ordine esistente. Sembra una contraddizione ma le caste sono la conseguenza della legge karmica, principio cardine dell'induismo, e questo legame fra religione e politica crea un'ideologia fortemente reazionaria. Il Congresso, fondato a fine ottocento da uno scozzese moderato Hume, si era diviso fra moderati ed estremisti: i moderati, ammiratori del sistema inglese, erano consapevoli che i cambiamenti in senso democratico sarebbero stati gradualisti: "Ils s'intéressaient beaucoup des réformes de longue portée, tout spécialement dans le domaine de l'économie et des relations sociales. En ce sens ils furent les précurseurs de l'Inde moderne et contemporaine."⁵⁰⁴ Seppero scindere la politica dalla religione e furono dei veri democratici; incarnano quindi l'ideale politico illuministico di Paz, al contrario, gli estremisti agitavano le masse con la loro intransigenza nei confronti degli stranieri, con le loro rivendicazioni di giustizia sociale, con il loro nazionalismo esaltato da una violenza verbale ed anche fisica. Gli indù ne erano grandi fautori. Lo scrittore presenta i moderati come politici illuminati e gli estremisti come demagoghi, sobillatori del popolo usando un

⁵⁰⁴ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 122.

linguaggio binario, oppositivo per due modi diversi di concepire l'“indianità” e di relazionarsi all'Occidente che aveva così invasivamente permeato la loro realtà.

In questo contesto di *empasse* politica, in cui si scontravano due modi di intendere il movimento verso l'indipendenza, entra in scena Gandhi, figura in cui azione politica e spirituale si sintetizzano alla perfezione: la religione umanizza la politica che però non assorbe la religione.⁵⁰⁵ Anche con Gandhi come aveva fatto per l'idea di Stato e di nazione, Paz cerca delle figure di sintesi nelle quali far confluire e “risolvere” le contraddizioni indiane. Per Pasolini, invece, Gandhi, definito povero, grande, pazzo eroe, rappresenta proprio le incoerenze dell'India rese evidenti da un'aggettivazione contrastante. È un eroe le cui azioni superano la Storia per entrare nel mito. Gandhi, descritto da Moravia, unisce la tradizione inglese con quella indiana nella capacità di tolleranza e magnanimità e si avvicina allo statista raccontato da Paz.

Gandhi ha cercato di vivere le due “indianità”, unendo la spiritualità dell'ascetismo, la tolleranza e la non-violenza all'azione politica ferma ed intransigente, per questo Paz dice che in lui si risolvono le due antinomie: “C'était à la fois un hindou traditionnel et un Occidental”⁵⁰⁶, influenzato, però, sia nel pensiero religioso che in quello politico, dall'Occidente. Anche parlando di Gandhi, Paz tende ad assumere un punto di vista occidentale; lo spunto per un'azione di riscatto politico-civile deriva dalla cultura e dal pensiero del colonizzatore. Dice, infatti, che la sua azione politica si ispirava di più al pacifismo di Tolstoï che alla tradizione indù; gli ideali di riforma sociale si

⁵⁰⁵ Ibid., p. 124.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 125.

rifacevano a Kropotkine mentre la disobbedienza civile risentiva del pensiero di Thoreau; inoltre leggeva il Bhagavad-gita nella traduzione inglese.

La mediazione dell'Occidente grazie al quale l'Oriente si riscatta, l'innesto nel corpo orientali di elementi occidentali sono argomenti ricorrenti nel testo e da cui l'autore ha difficoltà a prendere le distanze, forse perché lui stesso è intriso di cultura occidentale o forse perché la sua posizione politica ufficiale gli dà una visione "parziale" del subcontinente indiano in cui la manipolazione colonizzatrice culturale, civile, linguistica e politica ha "snaturato" l'autenticità del mondo orientale. Il discorso occidentale è fondamentalmente un discorso di potere, di disciplina e di controllo del territorio per cui le regole coloniali cercano di "normalizzare" le peculiarità dell'"indianità" attraverso una difficoltosa opera di sintesi e di trasparenza che, invece, fa emergere l'impossibilità di maneggiare una materia così magmatica e fa esplodere le contraddizioni.

Per Paz, Gandhi uomo politico e guida spirituale, ha segnato la storia dell'India ponendosi come elemento di mediazione fra politica e religione, fra i vari gruppi religiosi e politici come i mussulmani e i sikh con cui ha cercato di dialogare; è, però anche una figura che problematizza il linguaggio proprio perché difficile da definire. È una contraddizione vivente⁵⁰⁷ perché ha incarnato le contraddizioni del suo Paese, le ha mostrate nella sua persona fisica e nelle azioni della sua vita, è una figura che ha turbato non solo la storia dell'India ma anche il modo occidentale di pensare la politica e la religione, la ragione e la fede: la sua fede estrema fino all'asceti era inseparabile da un forte senso pratico in politica. È, quindi, una figura che spinge a prendere posizione, che ispira sentimenti forti: per

⁵⁰⁷ Ibid., p. 127.

parlarne Paz oscilla da un estremo ad un altro: da una parte era nazionalista e credeva nella democrazia, dall'altra odiava l'industrializzazione occidentale che considerava una malattia, predicava la liberazione del popolo indiano dal dominio britannico e sognava una società senza tempo, pacifista, nemica del profitto.

Per lo scrittore tali contraddizioni sono così scioccanti da diventare paradossali, e il linguaggio diventa tagliente:

Pour lui, le chemin de fer et le télégraphe étaient de funestes inventions...qu'il utilisait. Son utopie sociale, cette idéalisation de l'ancienne civilisation hindoue, n'avait pas plus de réalité que le principe de l'homme naturel chez Rousseau. Sa prédication poursuivait un double objectif, contradictoire : libérer le peuple indien de la domination britannique et revenir à une société intemporelle, vouée à l'agriculture, ennemie du profit, pacifique, et en harmonie avec sa religion traditionnelle. Une Arcadie peuplée, non de pâtres amoureux, mais d'ascètes épris de leurs dieux, manifestations ou incarnations de la Vérité. Jamais il n'a voulu expliquer (le pouvait-il ?) à ses auditeurs comme à ses lecteurs quelle était cette vérité qui inspirait ses faits et ses gestes. Mais n'allons pas chercher en lui une cohérence philosophique, pas même une logique. Il ne fut pas Socrate; le secret de son immense influence sur le peuple n'est pas dans ses raisonnements, mais dans l'union de la parole et de l'action au service d'un idéal désintéressé.⁵⁰⁸

Questa lunga citazione, in cui abbondano riferimenti alla letteratura ed alla filosofia occidentale, mostra l'impossibilità della scrittura discorsiva di presentare una figura così complessa come Gandhi. I riferimenti a Rousseau, all'Arcadia, a Socrate più che chiarificarla, la oscurano ancora di più, dicono quello che Gandhi non è perché è difficile esprimere quello che è al di là dell'abusata contraddizione: la sua utopia sociale era irrealista come quella di Rousseau, la sua predicazione anelava ad un'Arcadia, ironicamente non di pastori ma di asceti, contemplanti una verità che non aveva mai spiegato; Paz si chiede ancora, sarcasticamente, se mai

⁵⁰⁸ Ibid.

avesse potuto spiegare la Verità e così, forse consapevole dell'*impasse* del suo discorso, capisce che la logica e la coerenza con cui vuole presentare Gandhi non sono sufficienti. Le sue categorie di pensiero vacillano e lo innervosiscono. Non sono, infatti, i ragionamenti che possono spiegare Gandhi, ma l'insieme, visibile, di parola e azione politica al servizio di un ideale disinteressato. Gandhi rappresenta quindi l'ideale di politico al servizio della comunità, colui in cui la parola corrisponde all'azione visibilmente e credibilmente.

Il n'est pas facile de se montrer en accord – je ne le suis pas – avec beaucoup de idées politiques et philosophiques de Gandhi. Je comprends et partage son indignation devant de nombreux aspects de la civilisation technologique, mais les remèdes qu'il nous propose sont tantôt chimériques, tantôt nocifs. La pauvreté n'est pas un remède contre l'injustice ou contre la gabegie. Cela dit, nous ne devons pas le juger; on ne juge pas les saints, on les vénère.⁵⁰⁹

Il linguaggio lineare non arriva a spiegare la complessità e l'unicità di Gandhi che anzi fa scoppiare le contraddizioni perché si pone al di là della figura tradizionale di politico e religioso che non è possibile capire secondo i canoni della razionalità. Gandhi come santo viene così investito di un alone di mistero, si pone al di là della ragione in una dimensione sfumata per cui il linguaggio si arrende all'impossibilità di raccontarlo compiutamente. Raccontare Gandhi attraverso contraddizioni e dicotomie, ha evidenziato come la convivenza evidente di elementi opposti “disturbi” la chiarezza occidentale che incontra forti resistenze ad una rappresentazione limpida e luminosa. Le dicotomie sono frutto di una strategia di scrittura che mira a far emergere le affinità e le differenze dell'India con l'Occidente attraverso la comparazione. Esse fanno, però, venire anche a galla in

⁵⁰⁹ Ibid., p. 128.

maniera dirompente le incoerenze del discorso e del pensiero occidentale applicato ad una realtà refrattaria ad ogni spiegazione.

Gli eccessi del nazionalismo indù e del fanatismo non si riescono a spiegare solo con l'assenza di una tradizione critica moderna, del Rinascimento, dell'Illuminismo, il contesto indiano è diverso ma generalizzando: “En général, les excès du nationalisme naissent du culte que professent ses fidèles pour l'homogénéité: une seule foi et une même langue pour tous”⁵¹⁰ Come fronteggiare gli eccessi distruttivi del nazionalismo? Paz propone il laicismo come soluzione per la realtà “diablement confuse”⁵¹¹ dell'India, un laicismo che sappia combinare insieme forza e tolleranza. E ancora una volta l'Occidente viene preso a modello di riferimento: un laicismo efficace coniuga la modernità occidentale nella separazione dei poteri che si controllano a vicenda per evitare gli abusi, e la tradizione indù, ma anche europea, della prudenza.

La presenza dell'Occidente riguarda quasi sempre la sfera politica ed è fondamentale secondo Paz per il raggiungimento dell'indipendenza, mentre l'Oriente è visto nei suoi caratteri religiosi e spirituali. L'India rappresenta, ancora, un paradosso; è uno stato moderno, secolare e democratico che, però, ingloba delle società ancora tradizionali,⁵¹² tale paradosso è anche il modo in cui si sottrae ai canoni occidentali di conoscenza travalicandoli.

Altra figura contraddittoria quanto la sua epoca è Nehru.⁵¹³

⁵¹⁰ Ibid., p. 142.

⁵¹¹ Ibid., p. 143.

⁵¹² Ibid., p. 148.

⁵¹³ Ibid., p. 139.

Aristocrate, il choisit le socialisme; démocrate, il exerça une sorte de dictature pacifique; agnostique, il gouverna une masse de croyants; fermement attaché aux idées morales, il ne recula pas toujours devant certains compromis, certaines combinaisons peu orthodoxes. Mais toutes ses erreurs ne pèsent guère face aux aspects positifs de son oeuvre.⁵¹⁴

Secondo Paz fu un'anima dilaniata dall'enigma, quasi sempre tragico, della storia e i suoi errori dipesero dalla complessità del momento in cui visse. Nonostante l'evidente marasma economico prodotto da uno statalismo eccessivo, la crescita smisurata di una burocrazia corrotta cui andavano tutti i benefici economici e i privilegi politici a scapito dell'intera popolazione, e l'errore, in politica estera, di *flirtare* con la Cina maoista e totalitaria, Nehru ha amato profondamente l'India: "c'est pourquoi, sans les partager, il comprenait et acceptait ses contradictions."⁵¹⁵

Anche nei confronti di Nehru, Paz ha delle riserve: "...sa conception du socialisme ne l'a pas conduit à prendre des mesures vraiment révolutionnaires en matière sociale (la socialisation de la propriété),"⁵¹⁶ "Brillamment inauguré, la politique internationale de Nerhu s'est bientôt révélée unilatérale et chimérique,"⁵¹⁷ "Jamais Nerhu n'a pu se relever de la faillite de sa politique internationale. Ses dernières années en ont été lourdement assombries."⁵¹⁸ Paz parla da politico della politica e degli uomini politici indiani, dando giudizi severi che poi compensa con giustificazioni: "Ses hésitations obéissaient à la complexité des circonstances, non à l'influence de valeurs ou d'idées inconciliables,"⁵¹⁹ e

⁵¹⁴ Ibid., p. 140.

⁵¹⁵ Ibid., p. 139.

⁵¹⁶ Ibid., p. 135.

⁵¹⁷ Ibid., p. 136.

⁵¹⁸ Ibid., p. 137.

⁵¹⁹ Ibid., p. 139.

anche il suo antioccidentalismo, maturato a Harrow e Cambridge, non era contro gli inglesi ma contro l'imperialismo. Paz non riesce a staccarsi dalla sua propensione chiaramente occidentale e da un senso di diplomazia per cui la critica è verso l'imperialismo, in generale, più che verso una nazione, e in questa linea cerca di far entrare Nerhu e la sua azione politica. E così anche il discorso su Nerhu diventa contraddittorio, l'imperialismo è comunque un atto di potere e di supremazia sull'Altro indipendentemente da chi lo eserciti; allo scrittore, però, interessa di più il nazionalismo che, inventato in Europa dove anche Nerhu si era formato, diventa, in società come l'India e il Messico, “qui ont longtemps partagé le statut de colonie et qui souffrent de maladies psychiques, [...] tantôt agressif et mortifère, tantôt comique.”⁵²⁰ Lo scrittore parla da colonizzatore, presentando l'Altro colonizzato come psicologicamente debole tanto da non riuscire a gestire idee innestate nel proprio corpo politico con la forza. Prendendo spunto dal libro di Fanon *Peau noire masques blancs*,⁵²¹ si può dire che lo *status* di colonie, le malattie psichiche esistono nel momento in cui gli europei arrivano e gli indiani/messicani vengono portati a domandarsi chi sono, come sono organizzati e che lingua parlano. È il colonizzato che esiste con il colonizzatore e nel momento in cui quest'ultimo arriva.

Continuando nel suo *excursus* sulle personalità indiane egli dice che *Lueurs de l'Inde* ha avuto origine da alcune pagine scritte per la conferenza annuale organizzata a Delhi in memoria di Nehru.

⁵²⁰ Ibid., p. 140.

⁵²¹ Fanon, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris : Éditions du Seuil, 1952.

Lo scrittore era stato invitato nel 1984 dalla figlia di Nehru, Indira. Erano passati sedici anni dalle sue dimissioni e questa era un'occasione per ritornarvi. Sarebbe stato il suo terzo viaggio in India. Tuttavia l'uccisione di Indira da parte di due agenti della sua guardia personale, due Sikhs, getta il Paese in un nuovo periodo di crimini e massacri. Sebbene la conferenza fosse stata annullata, Paz viene invitato lo stesso, insieme alla moglie, a passare due settimane a Delhi. "Nous avons trouvé un pays déchiré"⁵²² a causa dei violenti scontri fra Sikhs e Indù che, secondo Paz, la stessa Indira aveva contribuito a riaccendere. Nel 1985, invitato ancora dal nuovo Primo ministro Rajiv Gandhi, figlio di Indira, Paz può partecipare alla conferenza.

Quelques années ont passé; à la fine de 1993, j'ai buté – c'est bien le mot – sur les vingt pages de cette conférence. Je les trouvais insuffisantes. Dans un premier mouvement, j'ai décidé de les amplifier; puis, insatisfait, j'ai récrit l'ensemble du texte.⁵²³

Questa la genesi di *Lueurs del l'Inde* pubblicato nel 1995, pochi anni prima della sua morte. Oltre alle problematiche storico-politiche, l'arte e la letteratura catturano l'attenzione dello scrittore. Ad esse è dedicato l'ultimo capitolo intitolato: *Le plein et le vide* in cui afferma che l'India non è entrata in lui attraverso l'intelletto ma attraverso i sensi, come è successo a Pasolini, Ginsberg e prima ancora ad Eliade. È un'India visiva i cui odori, colori e sapori ritornano più vivi che mai nel ricordo. In effetti il vedere, in indiano *darśan*, include nel suo campo semantico la nozione del conoscere. Diana L. Eck nel suo libro *Darśan*,

⁵²² Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 40.

⁵²³ Ibid., p. 41.

seeing the divine image in India, sostiene che l'India “ presents to the visitor an overwhelming visual impression,”⁵²⁴ un caleidoscopio di immagini in cui si vede tutto e “India must be seen to be known.”⁵²⁵ Si vede anche e soprattutto la religiosità, basata su una serie di gesti che coinvolgono i sensi quali osservare, toccare, annusare. Questo aspetto della religione colpisce Moravia che mette in relazione le sculture dei templi di Khajuraho, esplicite nel rappresentare l'atto sessuale come desiderio divino, cosmico, che è all'origine di tutte le cose, e il santone, nudo e macilento che vive fra quei templi, espressione anche lui di una religiosità votata alla rinuncia terrena. Pasolini fa della storia del sacrificio del maraja che si dà in pasto a dei tigrotti affamati, atto religiosissimo,⁵²⁶ il nucleo del suo film da farsi sull'India. Pur non sapendo cosa sia la religiosità, afferma di schierarsi dalla parte delle vacche indiane⁵²⁷ ribadendo la sua adesione empatica all'India.

Paz è affascinato dalle figure che ornano la facciata del santuario buddista di Kārli che rappresentano la terra e l'acqua con i corpi di uomini e donne in atti sensuali:

En regardant ces couples nus, sensuels sans cruauté, j'ai compris la signification du mot *bienveillance*. Ces figures géantes, souriantes, sont des incarnations de la syllabe *Oui*, la grande acceptation charnelle de la vie. Un *Oui* aussi grand que la houle et les montagnes. Et pourtant, autre paradoxe, ces sculptures gardent l'accès au temple de la vacuité: l'autel du zéro, le sanctuaire du Non.⁵²⁸

⁵²⁴ Eck, L. Diana, *Darsan – Seeing the divine image in India*, Pennsylvania : Anima Books, 1981, p. 98.

⁵²⁵ Ibid., p. 99.

⁵²⁶ Pasolini, Pier Paolo, *Le regole di un'illusione, il cinema, i film*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma : Ass. Fondo P.P. Pasolini, 1991, p. 169.

⁵²⁷ Ibid., p. 172.

⁵²⁸ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 154.

La dialettica di concetti opposti come il sì e il no rappresentati insieme e che vanno contro il senso comune risultando paradossali, sconvolgono il pensiero dello scrittore ma, nello stesso tempo attirano proprio perché stravolgono e spingono a riflettere su una diversa idea di religiosità. Pasolini parla della religione indiana concentrata nel gesto del sì che gli Indiani esprimono scuotendo la testa, atto che per gli occidentali significa no, e che gli è rimasto impresso nella memoria insieme al sorriso radioso dei volti, quel linguaggio della realtà che si impone e impone una nuova interazione con la realtà.

Paz sostiene che la sensualità, il naturalismo, l'erotismo delle sculture dei santuari buddisti e dei templi induisti, si ritrova anche nella letteratura indiana che unisce erotismo e religione come la letteratura ispanica dei secoli XVI e XVII. Cita Jean de la Croix, Teresa d'Avila, Góngora, Lope de Vega, ecclesiastici che hanno vissuto l'esperienza spirituale attraverso potenti sensazioni fisiche. L'esperienza dell'Altro sia esso divinità che persona, è una relazione intensamente fisica, emotiva prima che intellettuale. In questo capitolo, Paz, letterato colto, discute di poesie e di poemi della letteratura indiana soffermandosi sull'erotismo, sulla satira, sulla riflessione filosofica, sull'ironia come tematiche prevalenti, concetti a lui cari. Il poeta-filosofo della fine del VII secolo, Dharmakīrti, con la sua poesia sensuale, intellettuale e ironica e Kālidāsa, esponente dell'età classica, scrittore di lunghi poemi mitologici alla maniera del Tasso o di Góngora, amato da Goethe, sono alcuni degli autori citati da Paz. Parlando della letteratura indiana, numerosi e continui sono i riferimenti a quella occidentale:

chez les poètes de l'Inde ancienne comme chez les auteurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle (je songe surtout aux romanciers libertins), on évite scrupuleusement les gros mots, ainsi que toute mention explicite des organes génitaux;⁵²⁹

il discorso si arricchisce di versi che, nonostante siano stati scritti migliaia di anni fa risultano moderni poiché gli uomini “ne changent guère.”⁵³⁰ Parlando della poesia sanscrita sostiene che questa ignora un sentimento presente in Tasso e in altri scrittori a lui contemporanei: la malinconia. Gli autori indiani prediligono la *mollesse*:

ce moment où la forme, sans perdre son agencement, semble vaciller, prise d'un plaisir extrême, jusqu'à défailir dans une chute exquise. Le poème se mue en corps nu, brodé de bijoux et qui gît, vaincu. La mollesse est un effluve qui resplendit – et désintègre. C'est aussi un agent de métamorphose : le corps masculin, défaillant par excès de jouissance, se contracte comme celui d'une femme ; et le corps féminin, à son tour, aiguillonné, voire cabré par le désir, saute comme un tigre sur son partenaire.⁵³¹

Paz riporta questa poesia come esempio:

Encore aujourd'hui
 Il me souvient
 Du visage de ma bien-aimée:
 Les anneaux d'or à ses oreilles frôlaient ses joues,
 Tant était grande, dans l'amour, son ardeur à
 Inverser les rôles
 Et, au rythme de ses mouvements,
 Telles des perles à foison,
 De large gouttes de sueur constellaient sa peau.⁵³²

⁵²⁹ Ibid., p. 161.

⁵³⁰ Ibid., p. 165.

⁵³¹ Ibid., p. 168.

⁵³² Ibid., p. 169.

La materialità della poesia, come un corpo nudo che si abbandona, si trasforma e produce altri movimenti viene espressa nei versi indiani in cui la morbidezza diventa azione di metamorfosi, trasformazione, passaggio dal maschile al femminile in questo caso. Il concetto di metamorfosi è simile a quello di cui parla Canetti, cioè sentire la vera sostanza di un essere vivente calandosi nelle esperienze degli altri, aprendosi alle persone più diverse senza schemi preordinati.⁵³³

Paz dice che le parole-chiave dell'erotismo occidentale moderno sono la trasgressione e la violenza, quella dell'induismo è il piacere; il concetto centrale dell'ascetismo cristiano è la redenzione, quello della tradizione indiana è la liberazione. Queste due diverse concezioni implicano due diverse idee dell'anima e del corpo. All'origine del culto cristiano c'è una reinterpretazione del platonismo, da parte dei Padri della Chiesa e della scolastica, che denigrava esplicitamente la corporalità mortale cui contrapponeva l'anima immortale. L'eccessivo amore di sé e del corpo è all'origine del peccato originale: Adamo ed Eva hanno peccato d'eccessivo amore per loro stessi e non per il loro Dio poiché hanno tentato di diventare degli dei. Nel pensiero indù l'idea di un Dio creatore e del peccato originale è incomprensibile. L'universo è il risultato di una serie di operazioni di leggi misteriose e impersonali,⁵³⁴ non esiste un Dio ma il Divino, ossia una forza creatrice, matrice del cosmo. Paz, come Moravia, confronta Oriente/Occidente cercando di capire, di argomentare, mentre Pasolini ammette di non sapere cos'è la religione indiana, parla di un soffio come forza vitale

⁵³³ Canetti, Elias, *La coscienza delle parole*, Milano : Adelphi, 1984, p. 392.

⁵³⁴ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 185.

originaria per il Bramanesimo,⁵³⁵ dice di aver chiesto agli indù senza avere risposte, accoglie l'Altro senza analizzarlo. Paz, come Moravia, parla del politeismo indù con divinità dalla spiccata sessualità; per gli indù il piacere sessuale è prezioso, è uno dei fini dell'uomo. La sessualità è dunque un'energia cosmica che anima il corpo, considerato un semplice involucro che racchiude questa riserva di vitalità. La castità è la via alla longevità e all'immortalità poiché permette all'uomo di trattenere per sé tutte le energie vitali, è una forma di resistenza alla trasmigrazione che porta alla liberazione dal flusso cosmico.⁵³⁶ Sessualità e castità, il ragionamento di Paz si avvale di antinomie, la dialettica fa parte della sua strategia di scrittura e del suo modo di presentare l'India e rispecchia il voler sintetizzare e padroneggiare una materia fluida, ineffabile. L'India, però, si oppone alla trasposizione lineare e si manifesta nella suggestione, nel non detto, nei bagliori.

A chiosa delle sue riflessioni sull'arte e la religione, Paz appone una lunga considerazione sulla civiltà indiana. Ne risulta un'India indefinibile, che si costruisce ancora per coppie antinomiche. Il popolo indiano, per esempio, "n'est pas plus résigné qu'il n'est ascétique",⁵³⁷ passività e ascetismo si contrappongono ad un "amour actif pour les idées",⁵³⁸ all'erotismo e perfino alla violenza. Pasolini parla della rassegnazione degli Indiani che si alzano al mattino girando per darsi da fare come a Napoli ma con risultati ben peggiori,⁵³⁹ la loro esistenza resa insopportabile dalla terribile indigenza. Pasolini prende su di sé la sofferenza

⁵³⁵ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, p. 32.

⁵³⁶ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 191.

⁵³⁷ Ibid., p. 202.

⁵³⁸ Ibid., p. 202.

⁵³⁹ Pasolini, P.P., *L'odore dell'India*, cit., p. 31.

dell'India e la organizza in discorso corrosivo per le coscienze occidentali, Paz si sofferma sulla descrizione piuttosto distaccata, sull'argomentazione intellettuale.

Pour achever ces réflexions, je dirai qu'on ne peut pas définir la civilisation de l'Inde – sans exclure les musulmans, qui possèdent aussi une belle tradition mystique – comme on le fait fréquemment en Occident, en se limitant au versant religieux et ascétique.⁵⁴⁰

Il bisogno di completare le sue riflessioni, di definire la civiltà indiana che, ammette, non si può ridurre alla sola religiosità, lo porta a riflettere sulla coesistenza degli opposti che affascina e stanca.⁵⁴¹ L'India sconvolge chi le si avvicina poiché seduce e affatica, e il discorso diventa scivoloso e produce una scrittura complessa che, nel tentativo di definire, di spiegare, di dar organicità ai pensieri, si scopre inadeguata, limitante. Cerca di cogliere un tutto che sia luogo di incontro di opposti, per cui il genio indiano è “incarnation d'une totalité qui est plénitude et vacuité, transfiguration du corps dans une forme qui, tout en demeurant corporelle et sensible, se résout en esprit.”⁵⁴² Pieno/vuoto, corpo/forma, sensi/spirito, il ritmo del discorso racconta una soggettività che cerca di risolvere le antinomie indiane che sono le sue proprie antinomie, quelle, cioè, fra Occidente e Oriente, fra propensione per il punto di vista del colonizzatore e la sua coscienza di colonizzato. Simile è l'atteggiamento di Moravia per il quale l'India rappresenta un paradosso e una tentazione, il desiderio di un mondo completamente altro e di un'alternativa ai valori borghesi, all'opinione comune,

⁵⁴⁰ Paz, O., *Lueurs de l'Inde*, cit., p. 202.

⁵⁴¹ Ibid., p. 202.

⁵⁴² Ibid., p. 203.

alla morale comune che, una volta lontano, diventano la misura della realtà indiana. Questo ossimoro personale diventa il ritmo della scrittura dell'India.

Pure la concezione del tempo con cui Paz conclude il suo ultimo saggio sull'India è diversa fra Oriente e Occidente e in particolare fra cristiani e indù. Per i primi il tempo è figlio del peccato originale che ha fatto piombare i nostri progenitori nella storia, per gli induisti è inerente la storia ed è pura illusione poiché fa parte del sogno di Brahma. Il carattere negativo del tempo, secondo gli induisti, non è la conseguenza del peccato originale, al contrario: l'errore originario dell'uomo è d'essere, appunto, figlio del tempo; il male è nel tempo in quanto illusorio, non permanente, irreali. Il tempo cristiano è invece lineare ed è il luogo della salvezza o della dannazione, il suo valore risiede nel presente in cui ci si salva o si è perduti per sempre, dipende tutto dal singolo individuo. L'idea moderna del tempo, sostiene Paz, si fonda proprio sull'idea cristiana della successione lineare degli eventi che è la storia, non più sacra, ma profana. Quest'idea occidentale del tempo come progresso continuo, introdotta in India, ha sconvolto la concezione dell'assoluto senza tempo induista: "L'expansion européenne a bouleversé le rythme des sociétés orientales; elle a brisé la *forme* du temps et le *sens* de la succession."⁵⁴³

Accolta dapprima con disprezzo dall'élite indù, ne ha poi suscitato l'ammirazione:

cette conception avait beau leur paraître irrationnelle, ils étaient forcé de reconnaître que, grâce à elle, les Européens accomplissaient des prodiges.

⁵⁴³ Ibid., p. 211.

C'est ainsi que la réprobation des élites hindoues et musulmanes devant le matérialisme occidental s'est bientôt transformée en admiration.⁵⁴⁴

Gli Inglesi, dice, non erano più saggi ma più potenti perché padroneggiavano e dominavano il tempo, e questo ha affascinato gli orientali che non sarebbero più stati schiavi delle rivoluzioni astrali e della legge Karmica.⁵⁴⁵ Paz riflette sull'idea del tempo come progresso innestata nella società indiana e questo gli permette di capire la trappola di questa concezione e le sue contraddizioni. Il ritmo della scrittura diventa meditativo, il testo è il luogo di una riflessione critica sul tempo, sui tempi e sulla Storia:

Deux guerre mondiales et l'instauration de tyrannies totalitaires ont ébranlé notre foi dans le progrès; la civilisation technologique a prouvé qu'elle détient d'immenses pouvoirs de destruction, dans l'environnement naturel comme dans le monde de la culture et de l'esprit. Rivières infectées, forêts transformées en déserts, villes polluées, âmes dépeuplées...⁵⁴⁶

Si impone un ripensamento delle categorie epistemologiche tradizionali di Storia come progresso lineare e razionale, di scrittura, di Uomo come presenza attiva e unitaria nel mondo. La civiltà dei consumi, della tecnologia e della televisione, nuovo anestetico delle coscienze occidentali, cui si contrappone la povertà e la fame in Africa, spingono Paz a pensare al futuro come un triste punto interrogativo.⁵⁴⁷ Anche Pasolini riflette sulla drammatica invasione, in Italia, del messaggio consumistico ed edonistico trasmesso dalla televisione che raggiunge le Periferie imponendo il proprio modello omologante e contribuendo alla triste fine

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 212.

⁵⁴⁶ Ibid., pp. 212-213.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 213.

della civiltà contadina di cui trova tracce nei sinceri e dolci volti degli Indiani. L'industrializzazione, la progressiva scomparsa della civiltà contadina, il proletariato urbano, il consumismo, la sovrappopolazione e la fame sono alcune delle tematiche con cui si confronta anche in India e che gli *Appunti* mostrano nella loro immediata drammaticità grazie alle tecniche audio-visive.

L'incontro con l'India e le considerazioni che ne scaturiscono fanno emergere le soggettività problematiche degli scrittori. Paz si rende conto che gli interrogativi aperti dal materialismo marxista in Occidente, non hanno trovato risposta neanche in Oriente: “La défaite du nazisme et du communisme bureaucratique a laissé à découvert, comme des plaies vives, tous les maux des sociétés démocratiques libérales, livrées au démon du profit.”⁵⁴⁸ Il crollo del marxismo ha comportato la fine delle idee che attribuivano un disegno alla Storia; per lo scrittore l'idea occidentale del tempo come processo lineare identificato col movimento ascendente della Storia, si è frantumata, il culto del futuro tramontato in favore di una riaffermazione del presente: un lungo, interminabile “ora”, luogo di convergenza dei tre tempi. A questa sua idea del tempo ha contribuito la realtà indiana in cui convivono molti tempi insieme, per cui l'universo è un assemblaggio di spazi e tempi. Con la sua riflessione sul tempo Paz assume un atteggiamento critico nei confronti dell'Occidente che, questa volta, ha manipolato il mondo indiano aprendo una crisi culturale e sociale sconvolgente che ne ha accentuato le contraddizioni senza un'apparente via d'uscita. E così a conclusione

⁵⁴⁸ Ibid.,

dell'ultimo saggio, invece di una risposta vi è una nuova e difficile domanda: “dans quel temps vivons-nous?”⁵⁴⁹

L'India lo ha condotto da un discorso sul tempo a quello generale sui tempi. Gli anni dell'industrializzazione sono anche quelli delle rivolte giovanili in Francia, Germania, Stati Uniti e Messico; erano ribellioni “contre les valeurs et les idées dominantes de la société moderne.”⁵⁵⁰ Neanche il marxismo era riuscito a fornire delle risposte concrete ai mali più profondi dell'Occidente capitalista,⁵⁵¹ anzi i regimi totalitari in Russia, in Cina e a Cuba avevano disatteso del tutto le aspettative soprattutto dei giovani anticapitalisti. In Messico, poi, la preparazione delle Olimpiadi del 1968 veniva fortemente compromessa dalle rivolte studentesche che, a differenza della Francia, invece di combattere la morale perbenista borghese, rivendicavano ciò che è fondamentale per un paese civile: la democrazia. Paz, contattato dal governo messicano, aveva suggerito di trovare una soluzione politica alla crisi, ma il mattino del 3 ottobre 1968 avendo appreso del massacro degli studenti messicani, decise di non rappresentare più un governo che si opponeva così nettamente alle sue opinioni.⁵⁵²

Il mesto addio dello scrittore e di sua moglie all'India si consuma con la partenza da Bombay; lasciare l'India “C'était comme s'éloigner de soi-même: le temps ouvrait ses portes, qu'est-ce qui nous attendait au-delà?”⁵⁵³ Ancora un'altra domanda senza risposta. L'Occidente conosciuto, familiare e tanto spesso evocato nei suoi saggi, assumeva adesso un aspetto ignoto e, forse, ostile. L'invocazione

⁵⁴⁹ Ibid., p. 214.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 215.

⁵⁵¹ Ibid., p. 217.

⁵⁵² Ibid., p. 219.

⁵⁵³ Ibid., p. 220.

finale a Shiva e Parvati che Paz scrive prima della partenza, addio e invocazione allo stesso tempo, è una richiesta di serenità, di pace e di luce: “la lumière sur la mer, /la lumière pieds nus sur la terre et la mer endormies.”⁵⁵⁴ Con la voce dell’immaginazione poetica si chiude la lunga riflessione sull’India e non poteva essere altrimenti; attraverso la suggestione delle parole, la loro successione ritmica e musicale che richiama immagini visive offerte simultaneamente alla contemplazione, si può vedere anche solo di sfuggita un barlume dell’India. Attraverso il linguaggio poetico fluido, sensuale, dal un ritmo musicale arcano e accattivante egli instaura un dialogo immediato e più autentico con l’India. La scrittura poetica diventa quindi medium fondamentale di relazione con l’Altro, sollievo in un momento di sconforto, dialogo fecondo.

Egli afferma che, in generale, l’esperienza della letteratura è esperienza dell’Altro che siamo noi, e dell’altro che è Altro.⁵⁵⁵ E così attraverso l’esperienza dell’India, parla anche del Messico pur contrapponendo, a volte, l’India *al* Messico; è una relazione basata, parafrasando un famoso suo libro, su congiunzioni e disgiunzioni che fanno capire come il linguaggio occidentale perda la sua linearità e la sua pretesa conoscitiva a contatto con una realtà che non si lascia narrare in maniera trasparente. La geografia si intreccia con la biografia. Il suo può essere considerato un viaggio in India attraverso il Messico passando per l’Europa. All’improvviso le realtà messicana e indiana gli si presentano nella loro complessità e imperscrutabilità. Ne deriva una scrittura che riflette la difficoltà di narrare sia l’Oriente che l’Occidente, una scrittura insieme descrittiva e

⁵⁵⁴ Ibid., p. 221.

⁵⁵⁵ Djelal Kadir, *The Other writing, Postcolonial essays in latin America’s writing culture*, Purdue University Press : Indiana, 1993, p. 57.

introspettiva che comincia con una domanda “comment un écrivain mexicain de la fin du XX^e siècle voit-il l’immense réalité de l’Inde?”⁵⁵⁶ e termina con un’altra “le temps ouvrait ses portes, qu’est-ce qui nous attendait au-delà?”⁵⁵⁷

Così il suo intento di scrivere non un diario ma un saggio si scontra con un mondo impenetrabile che gli resiste producendo una scrittura variegata, fatta di continue domande, di riflessioni personali e di resoconti “oggettivi” e documentati, di prosa e poesia a cui il *suo* sguardo conferisce “omogeneità” e coerenza. Quello che forse Paz aveva trovato in Oriente era una nuova dimensione umana, un interstizio da cui captare l’Altro e quella parte problematica di se stesso che proprio il contatto con l’Altro aveva inesorabilmente risvegliato.

⁵⁵⁶ Octavio Paz, *Lueurs de l’Inde*, cit., p. 41.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.220.

CAPITOLO 5

India song: texte, théâtre, film di Marguerite Duras

Marguerite Duras è nata a Gia Dinh in Cocincina, l'attuale Vietnam del sud, che era dominio francese. Qui trascorre l'infanzia e l'adolescenza lasciando l'Indocina nel 1932 per trasferirsi a Parigi. I suoi genitori, francesi, erano andati a vivere in Oriente per motivi di lavoro. La Duras fa parte quindi di un Occidente asiatico, di un Occidente orientalizzato, di quell'*Inde blanche* alienata che non si sente a casa propria né in Oriente né in Occidente. L'India rappresenta per lei una condizione di disagio esistenziale che in *India Song* sarà particolarmente straziante e tragica costituendo così, nel nostro *corpus* una sorta di epilogo drammatico a questo viaggio in Oriente.

Si tratta, infatti, di una sofferta e tragica storia d'amore vissuta negli anni '30 e narrata da voci invisibili, *voix off*, che dialogano fra di loro; viene ricostruita la storia degli amori di Anne-Marie Stretter, moglie dell'ambasciatore di Francia in India, morta, probabilmente suicida, nel Gange. L'India è lo sfondo di questa passione, con la sua atmosfera opprimente che "assedia" l'asettica ambasciata francese, con la calura insopportabile dei monsoni, con la lebbra, la miseria, la follia ma anche con il desiderio impossibile o scandaloso. E la colonna sonora, il blues di *India Song*, triste ed evocativo, ben si accorda col paesaggio e con lo stato d'animo dei protagonisti.

India Song è stato scritto nel 1972 su richiesta di Peter Hall, direttore del National Theatre di Londra. È nato, dunque, come testo teatrale diventando poi, nel 1975, un film. Il testo si divide in cinque parti, ha la struttura di una sceneggiatura con *remarques*, annotazioni relative a personaggi e ambientazione, che la scrittrice dà su come leggerlo/rappresentarlo; tutto questo è indicativo del rapporto dinamico fra letteratura e teatro, letteratura e cinema, è un testo che rimanda ad una rappresentazione, ad un film quindi ad altri linguaggi, ad altre mediazioni.

India Song – texte théâtre film è il titolo completo dell'opera in cui vi è già una indicazione di “scrittura” e di “lettura” polimorfe preludio alla complessità delle tematiche trattate. Se la scrittrice ha attinto a vari linguaggi per rendere le infinite sfumature dell'India, anche il lettore/spettatore sperimenterà modi diversi di leggere e vedere l'opera. Il lettore *tout court* si affiderà alla propria immaginazione seguendo, però, i suggerimenti della scrittrice che sottolinea la falsità della geografia fisica, umana e politica di *India Song*⁵⁵⁸ poiché i nomi delle città, dei fiumi, dei mari hanno un senso musicale, non rappresentano mimeticamente la realtà ma appartengono alla regione dei sensi, dell'abbandono, dello straniamento.

Nominare è un atto referenziale che implica la presenza di un soggetto ordinatore della realtà, che dà ad essa un senso lineare, esplicativo; la musicalità privilegiata dalla Duras mette da parte il soggetto narrativo non più in grado di dare un senso alla realtà ma esso stesso alla ricerca del senso attraverso un'esperienza emotiva. Lo spettatore si abbandonerà ai sensi in un prevalere

⁵⁵⁸ Duras, Marguerite, *India Song*, Paris : Gallimard, 1973, p. 9.

intenso di vista e udito, in balia delle *voix-off* che conoscono e raccontano una storia frammentata, in bilico fra verità e menzogna. In questo spazio letterario, che è quello della finzione, si colloca *India Song*, una storia inventata dalla penna della Duras, con personaggi creati dalla scrittrice, ma che rimanda alla *sua* Indocina, all'Oriente della memoria.

Non è quindi un diario di viaggio come quello di Ginsberg, né un insieme di impressioni frutto di un soggiorno in Oriente come i testi di Pasolini, Moravia e Paz; è, invece, una presentazione/rappresentazione dell'India che nasce da un'esperienza personale in cui il lettore è parte integrante del testo. Egli, infatti, viene chiamato a partecipare simpateticamente ad *una* storia che, forse, può avere dei punti in comune con la *sua* storia.

La Duras spiega come i personaggi di *India Song* siano gli stessi di un suo precedente lavoro *Le Vice-consul* ma proiettati “dans des nouvelles régions narratives”⁵⁵⁹ quelle che un testo ibrido, in cui si incontrano narrazione, sceneggiatura, film, cerca di esplorare grazie alla scoperta di un “moyen de dévoilement, d'exploration”,⁵⁶⁰ scoperta fatta ne *La femme du Gange* di cui *India Song* è la continuazione: le voci esterne al racconto. Il racconto viene, così, lasciato a disposizione di “autres mémoires”⁵⁶¹ che non siano quelle dell'autore, “mémoires qui *se souviendraient* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives.”⁵⁶²

⁵⁵⁹ Ibid., p. 9.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 10.

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Ibid.

Il testo diviene una sorta di “terra di nessuno”, una zona franca in cui tutti possono soffermarsi e trovare qualcosa, *un* racconto che diventerà così il *proprio* racconto e l’India di *India Song* che diventerà la *propria* India. La presenza di *autres/autre* rimanda ad una scrittura produttiva che non trova più in un solo testo la sua compiutezza. *India song*, libro sospeso fra l’oblio e il ricordo, mostra il lavoro della memoria nel suo aprirsi al mondo della reminiscenza, il processo grazie al quale i ricordi si materializzano, vengono a galla, superando la regione dell’oblio per concretizzarsi nel dialogo delle voci, nella parola.

Le voci 1 e 2 sono femminili, ma sono voci cui non corrispondono volti né fisionomie. Potremmo usare un’espressione tratta dal libro *A più voci* di Adriana Cavarero per parlare di una “*fenomenologia vocalica dell’unicità*. Si tratta al tempo stesso, di un’*ontologia* che riguarda la singolarità incarnata di ogni esistenza in quanto essa si manifesta localmente.”⁵⁶³ La Cavarero asserisce che ogni voce esprime l’unicità di chi la emette e, presupponendo un orecchio che l’ascolti, instaura un rapporto relazionale con l’altro in cui il vocalico precede e travalica il semantico, in cui il pulsionale prevale sul razionale, sul *logos* lineare e codificato. La voce crea essa stessa, nella pura sonorità, un linguaggio destabilizzante poiché coinvolge la corporalità e l’emotività prima di essere depositata nella parola. Quello che emerge è la relazionalità acustica dell’atto comunicativo prima dei contenuti per cui la parola, a cui la voce conduce, diventa “punto di tensione fra l’unicità della voce e il sistema del linguaggio”,⁵⁶⁴ non c’è

⁵⁶³ Cavarero, Adriana, *A più voci, filosofia dell’espressione vocale*, Milano :Feltrinelli, 2003, p. 14.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

una sottomissione del vocalico al semantico poiché la voce porta a destinazione la parola, è “lo snodo fra corpo e parola.”⁵⁶⁵

In *India song* viene rappresentato il rapporto fra corporalità vocalica e sistema semantico e come in quest’ultimo si aprano delle crepe che mettono in crisi la discorsività del *logos*. In esse si inserisce l’India. La scoperta e l’importanza data alle *voix off* come mezzo di svelamento, di esplorazione, si può legare al pensiero della Cavarero quando dice che la voce non maschera ma anzi smaschera la parola che la maschera, poiché la parola può dire tutto e il suo contrario mentre la voce, indipendentemente da quello che dice, comunica sempre e solo l’unicità di chi la emette.⁵⁶⁶

La voce, però, non è soltanto immediatezza relazionale,

mais possède aussi sa forme particulière d’opacité. En un mot, qu’elle est surtout médiation. Qu’en elle se découvre une épaisseur par laquelle le sens doit passer, mais où il ne passe qu’à peine. Si la voix demeure nécessaire à toute communication verbale, elle constitue par contre le principal parasite du sens, le détour incontournable de la signification.⁵⁶⁷

Attraverso la voce passa un linguaggio nuovo in cui il senso non ha più la sua classica intelligibilità, la sua referenzialità, ma si trova sopraffatto dall’opacità della voce stessa, dal suo essere materia sonora che si impone incondizionatamente erodendo il senso stesso. Ciò significa che il soggetto parlante/narrante ha perduto la sua funzione ordinatrice e organizzatrice del mondo, non è al di fuori della realtà, distanziato, ma è nella realtà e cerca di costruirla attraversando regioni

⁵⁶⁵ Ibid., p. 22.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 33.

⁵⁶⁷ Huglo, Marie Pascale, Rocheville, Sarah (dirigé par), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris : L’Harmattan, 2004, p. 155.

magmatiche e raccogliendo frammenti di ricordi, di vita. Si trova così inserito nel processo di scrittura della realtà che è tensione fra coerenza e disordine di senso. Questa tensione nutre la scrittura poetica e musicale di Pasolini, quella fantasmagorica di Ginsberg creata con il montaggio di ritagli di vissuto, e quella della Duras in cui è prevalente il ritmo più che il senso; anche lei è dentro la storia che racconta che è, poi, la *sua* storia.

La scoperta delle *voix off* è emblematica. Le voci 1 e 2, folli, delirano tutto il tempo, le voci 3 e 4, affascinate dalla storia, cercano di ricostruirla facendola uscire dai meandri della memoria. La storia è nelle voci 3 e 4: “En instance de survivre ou de resurgir”⁵⁶⁸ e quello che viene rappresentato è il farsi della storia, la sua possibilità di esistere nelle voci e attraverso le voci, la sua comunicabilità, il suo toccare la vita delle voci. *India song* rappresenta quello spazio *in-between* attraversato dalla voce per confluire nella parola/nelle parole, uno spazio eterogeneo in cui esplodono i conflitti.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier nel suo libro *Le texte divisé* in cui analizza dettagliatamente il film *India song*, afferma che:

L’activité d’écriture, qui parie, dans le film, sur l’hétérogénéité des pistes signifiantes conjointement développées, dévoile le caractère structurellement hétérogène de l’acte de langage: horizon désiré de la voix, la représentation diffère la parole; et lorsque soudain elle l’actualise, c’est pour devenir à son tour lieu de différence.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸Duras, M., *India song*, cit., p. 106.

⁵⁶⁹ Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Le texte divisé. Essai sur l’écriture filmique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1981, p. 159.

Il linguaggio, attraverso la scrittura, si scopre discontinuo, luogo di dispersione del senso e dei sensi, rappresentazione dello sgretolamento della parola fluttuante verso la significanza. Quel che emerge è la relazione di unicità vocalica prima e a discapito del senso, l'eccedenza della voce sulla parola e la sconfitta del senso a favore del suono. È il ritmo di *India song*, il modo in cui la realtà diventa discorso organizzato da un soggetto che è nel discorso ma che non lo ordina, non può prevederlo, può solo prendere atto del suo fluire. In questo spazio ritmico si inserisce l'India, che non si mostra visivamente come negli altri autori, ma si fa sentire con i suoi suoni, rumori, grida, canti incomprensibili.

Nella prima parte vengono presentate le voci 1 e 2, voci di donne, giovani, legate fra loro da una storia d'amore che si interseca con quella di *India song*. Le *voix off* aprono il testo ad una dimensione universale poiché raccontando di altri parlano anche di sé con rischio di perdersi nella storia, nella memoria. La voce 1 è più esposta a questo pericolo, la storia di *India song* può diventare un "modello"⁵⁷⁰ da imitare, da seguire, nel quale immergersi abbandonando la propria vita. Il rischio è che la finzione si impossessi della vita, che la copia diventi realtà perché non vi è divisione netta fra vita e finzione ma un continuo fluire l'una nell'altra. La voce 1 aderisce, più delle altre, alla storia di *India song*, è più delle altre nella storia, mostra come venga vissuto fisicamente il rapporto realtà/finzione quando i confini diventano fluidi, quando il linguaggio diventa luogo di incontro fra modello e vita, fra realtà e ricordi, fra passato e presente; uno spazio scivoloso in cui le storie delle voci e dei personaggi si intersecano. La storia di *India song* spinge la voce 1 ad aspirare al modello, a voler essere nel modello piuttosto che

⁵⁷⁰ Duras, M., *India song*, cit., p. 12.

nella vita, perché attraverso l'evocazione della storia il modello ideale cerca di imporsi al vissuto reale. Interrogarsi di continuo sulla storia fa sì che le voci creino un racconto non lineare né sequenziale ma piuttosto emotivo; le voci soffrono con i personaggi e attraverso i silenzi, le pause, i tempi morti "introiettano" più in profondità le emozioni, il desiderio e il senso di tragedia.

Quando parlano della loro storia le voci 1 e 2 "nous devrions ressentir la différence qui existe entre leur passion respective. Et surtout, partager l'épouvante de la voix 2 devant le vertige incessant de la voix 1, face à l'histoire ressuscitée."⁵⁷¹ La Duras introduce il *nous*, diverso dalle voci: "D'autres que nous regardaient, entendaient ce que nous croyions être seuls à regarder, entendre."⁵⁷² Ci sono, dunque, soggettività diverse che si rapportano alla storia: le voci e il *nous*, tutti impegnati nel guardare e ascoltare con attenzione. Mentre le voci si interrogano sui loro ricordi, il *nous* ascolta e guarda cercando di mettere insieme la storia. Il *nous*, inoltre, dovrebbe avere piena coscienza della differenza fra storia narrata e storia vissuta, fra le passioni suscitate dalle storie, ma soprattutto dovrebbe condividere lo spavento della voce 2 nei confronti della vertigine provata dalla voce 1 verso la storia evocata. Il *nous* scopre la storia insieme alle voci partecipando emotivamente. Il *nous* non racconta ma guarda e ascolta, dovrebbe avvertire la differenza fra le passioni, fra storia e vita, inserirsi in quello spazio vertiginoso in cui la storia e la vita, la finzione e la realtà si toccano, dividerne lo spavento con la voce 2, spavento dovuto alla consapevolezza di una soggettività non estranea né esterna al movimento della storia e della finzione. *India song*

⁵⁷¹ Ibid., p. 12.

⁵⁷² Ibid., p. 13.

racconta la vertigine che deriva dalla condivisione delle storie, la vertigine che nasce dalla relazione empatica basata sull'ascolto, sull'accogliere fisicamente le sofferenze altrui, sul sentirle come succedeva a Pasolini. Il *nous* non è la voce che dà coerenza e linearità al mondo, in *India song* quel *nous* ha perso la voce, guarda, ascolta, percepisce ma in ritardo rispetto allo svolgersi dell'azione: "Ils dansent. Nous nous en apercevons quand déjà ils dansent."⁵⁷³

Vi è uno sfasamento fra azione e percezione, il tempo della storia non coincide con quello della visione per cui si frantuma l'idea visiocentrica della conoscenza; per conoscere bisogna saper ascoltare le voci, coglierne le sfumature, avvertire la vertigine fra il parlare dell'altro da sé e il parlare dell'altro di sé. Parlare non è più trasmettere perché il racconto è affidato ad una memoria "brisée, incomplète, douteuse, et surtout impuissante à fonder une cohérence dans un monde dont la fin n'est plus identifiable [...]"⁵⁷⁴ Il racconto diventa un luogo di condivisione di storie e di confronto fra più soggettività che, riferendo dell'altro, si rapportano a loro stesse, ai propri sentimenti, alla materialità delle proprie passioni e delle proprie esperienze.

Le récit est donc une instance de médiation (symbolique, institutionnelle, mais aussi matérielle) entre le soi et l'autre, entre l'individu et la communauté, entre le passé et le présent.[...] Il est possible que le récit cherche, dans l'esthétique de la voix, à conjoindre des médiations instables, discontinues.⁵⁷⁵

In *India song*, grazie alla scoperta delle voci, il racconto diventa istanza di mediazione fra le voci stesse, il *nous* e la storia, fra temporalità diverse che si

⁵⁷³ Ibid., p. 18.

⁵⁷⁴ Huglo, M.P., Rocheville, S., *Raconter ?*, cit., p. 17.

⁵⁷⁵ Ibid., pp. 15-16.

sovrappongono producendo effetti concreti sulle voci e anche sul *nous*. La storia d'amore del passato evocata genera sentimenti forti nella voce 2 che si immedesima in essa e si anima di uno slancio passionale nei confronti dell'altra voce; il *nous* dovrebbe “re-sentir”, sentire di nuovo e fisicamente, nel presente della rimembranza, la differenza emotiva fra storia e vita, fra passato e presente. Il passato che si iscrive nel presente della narrazione attraverso i ricordi, diventa di nuovo esperienza viva, materia che agisce, attraverso il ritmo del suono, delle parole, dei silenzi, sulle voci e sul racconto. Quest'ultimo si disintegra in tanti frammenti, pezzi di reminiscenze e di vita che emergono dall'oblio della memoria e, attraverso la voce, si aprono al racconto. La narrazione si trasforma in un mosaico le cui tessere esprimono la difficoltà e, spesso, le sconfitte “ de la voix narrative pour “jointoyer” toutes les voix qui la composent.”⁵⁷⁶ Emerge la tensione dialettica della scrittura che aspira all'unità del racconto ma che viene lacerata dalle voci interne portatrici di una storia frammentata. La scrittura si fa processo dinamico tentando di dare continuità ad un materiale fluido in cui si sono persi i confini fra il dentro e il fuori, fra il passato ed il presente, fra le storie e la Storia. Tutto questo produce uno stravolgimento dei canoni narrativi e di trasmissione del racconto facendo emergere la relazionalità corporale nello spazio testuale e la difficoltà della parola ad avere un referente.

Le voci della Duras sono “enfermées comme nous dans le lieu,”⁵⁷⁷ un luogo che può essere il testo, il teatro, il cinema, l'India, la memoria, la parola, un luogo che imbriglia, un luogo opaco. L'essere-nel-luogo presuppone un approccio

⁵⁷⁶ Ibid., p. 15.

⁵⁷⁷ Duras, M., *India song*, cit., p. 14.

sensoriale al testo; in esso convergono l'immagine dell'India, paese lontano ed affascinante, simbolo dell'immaginario esotico e mitico dell'Occidente, e il suono, la musica evocativa che proietta il lettore in un altro tempo o assenza di tempo, in un'altra storia o assenza di storia e che diventerà il *suo* tempo e la *sua* storia. La parola NOIR dell'*incipit* permette al lettore di fare tabula rasa mentale, di entrare in quella terra di nessuno in cui la musica lo condurrà, straniandolo, in un altro tempo, gli anni trenta, in un'altra storia. Dal “qui ed ora” lo spettatore/lettore ha così il tempo di passare al “là” e allora”, di uscire cioè “de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture.”⁵⁷⁸

Esperire il passato nel presente, a ciò è chiamato il lettore/spettatore di *India song*, ad avvicinarsi all'India mettendo da parte le convenzioni occidentali, la linearità di un discorso ordinato, gli schemi etici determinati da una morale intrisa di cattolicesimo, per abbandonarsi allo scandalo, nel senso letterale di inciampo e insidia, al turbamento cioè provocato da gesti e da parole non conformi ma in contrasto con il sentire comune, con il discorso comune. *India Song* porta il lettore in un altro tempo: “Un piano, ralenti, un air entre les deux guerres, nommé *India Song*.”⁵⁷⁹ L'udito è fondamentale non solo per ascoltare “il senso musicale” evocato dai nomi dei luoghi indiani, per ascoltare la storia di *India song*, ma anche per “ascoltare” metaforicamente le molteplici istanze create dal testo e perdersi in esse.

Le voci 1 e 2, spiega la Duras, sono voci di donne che ricordano una storia d'amore, “la mémoire qu'elles ont de l'histoire d'amour est illogique,

⁵⁷⁸ Ibid., p. 13.

⁵⁷⁹ Ibid.

anarchique,⁵⁸⁰ le voci 3 e 4 sono voci maschili affascinate dalla stessa storia, una delle quali aiuta l'altra a ricordare. Da frammenti di ricordi si cerca, a fatica, di risalire ad un racconto logico. La memoria ha un ruolo importante, dalla memoria scaturisce la storia; le voci non sono nella storia, per usare le parole della Bachmann,⁵⁸¹ è la storia ad essere nelle voci; esse però non sono garanti né del racconto né della loro coerenza come soggettività, sono, invece, portatrici di una pluralità di punti di vista e sono aperte all'ascolto dinamico della storia; ricostruendo la storia esse cercano di ricostruire la loro soggettività dilaniata per poi accorgersi che quel che si riesce a fare è solo un abbozzo di storia, un abbozzo di soggettività.

È una memoria che, per le voci femminili, risulta “imperfetta” perché soggetta a disturbi cerebrali, infatti “les voix de ces femmes sont atteintes de folie” e “délirent la plupart du temps,”⁵⁸² “La voix 1 se brûle à l’histoire d’Anne-Marie Stretter. Et la voix 2 se brûle à sa passion pour la voix 1.”⁵⁸³

Le voci maschili 3 e 4 sono ammaliare dalla storia, vittime della sua fascinazione, la voce 3 ha però dimenticato i fatti e pone domande alla voce 4 perché la storia esca dall'oblio, una storia che potrebbe farla soffrire. Il linguaggio riproduce il caotico fluttuare dei ricordi, la loro carica simbolica. Evocati dalle voci, i ricordi si animano, frammenti di movimento in un'atmosfera immobile, occupano lo spazio d'oblio che precede la voce: “Avec la lumière grandissante on

⁵⁸⁰ Ibid., p. 11.

⁵⁸¹ Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come utopia*, Milano : Adelphi, 1993, p. 71.

⁵⁸² Duras, M., *India song*, cit., p. 11.

⁵⁸³ Ibid.

La voce 1 si ricorda lentamente, la scrittura riproduce il passaggio dal silenzio al dire difficoltoso, inframmezzato da puntini di sospensione, da pause, da interruzioni, da domande che, a volte non hanno risposte, da esitazioni. La realtà che emerge da questo linguaggio è una realtà in movimento, non stabile, non classificabile, non semantizzabile secondo gli schemi tradizionali. Il linguaggio riproduce queste trasformazioni e queste commistioni di sensi e di senso in cui si introduce l'India che ne fa scoppiare la linearità e referenzialità. I sensi si confondono, emerge la materialità ridondante e fuorviante della parola per cui la luce è il monzone, la polvere è Calcutta centrale, l'odore di fiori è la lebbra; tutto ciò per la Ropars costituisce "cette métaphore de la métaphore qui ronge le signe,"⁵⁸⁶ solo il rumore ha un suo referente "logico" nel fiume Gange. Vi è, quindi, un *décalage* fra linguaggio e referente che fa saltare la presunta trasparenza del linguaggio stesso e lo apre alla corrosione delle retorica, all'approssimazione. La Ropars sostiene che:

de la fleur représentée, perçue, sentie à sa nomination linguistique s'étend l'espace métaphorique du *comme* – «il y a *comme* une odeur de fleur». Pas d'accord possible entre la signalisation et la signification, à la limite pas de signification possible; par son raccord impossible à la représentation, le signe lui-même est atteint d'une métaphore qui, telle «la lèpre», ronge toute transparence. Métaphore non fixée dans une figure, mouvement métaphorique plutôt que trace la comparaison, où se dit à la fois l'approche et l'écart du propre: loin de substituer un terme à un autre, l'insinuation du «comme» organise la défaillance des deux termes – et la déroute terminologique.⁵⁸⁷

Il testo procede per movimenti metaforici in cui i termini perdono colpi per eccesso di senso abbandonandosi ad una deriva terminologica. Calcutta e il Gange

⁵⁸⁶ Ropars- Wuilleumier, M.C., *Le texte divisé*, cit., p. 190.

⁵⁸⁷ Ibid., pp. 147-148.

sono gli unici due nomi propri di una geografia che la Duras definisce falsa, una geografia che è tensione verso spazi fermi e definiti impossibili da raggiungere. *Calcutta central* esprime la ricerca di un punto fermo, di un centro che invece scivola verso altri centri intersecandosi con le storie della mendicante e del Viceconsole di Lahore. Ambasciata di Francia nelle Indie, rumore, Gange, luce, monzone, vento, polvere, Calcutta, odore, fiori, lebbra, questo lungo nominare che accentua ancor di più la fisicità dell'India, la sua concretezza, contrasta con l'aleatorio della percezione soggettiva ed accentua lo sgretolamento del linguaggio che così mostra le sue numerose possibilità e le sue crepe.

India song procede con un ritmo lento, che scandisce il passaggio da una storia ad un'altra seguendo il vagabondare di memorie fragili, alle quali viene affidato l'immane compito di ri-costruire la vicenda di Anne-Marie Stretter, della sua vita, dei suoi amori. Le voci rievocano anche la storia della mendicante e quella del Vice console di Francia a Lahore creando altri nuclei di possibili racconti, sovraccaricando il linguaggio di significati e rallentando la "comprensione". Il ritmo del narrare procede alla maniera intesa da Meschonnic verso una complessità significativa di cui il soggetto gestisce il senso poiché è nel discorso che produce, ne organizza il movimento. E questo discorso è prodotto da/di un soggetto storico che agisce materialmente nella realtà e nel linguaggio mettendone in crisi il segno. Il soggetto così inventa un linguaggio nuovo e si reinventa attraverso il linguaggio scoprendo se stesso e la realtà in cui è immerso come pluralità non riconducibile ad unità. Nella scrittura di *India song*, il ritmo si delinea nella dinamicità della relazione fra dialoghi, notazioni, parole o frasi scritte

in *italics* o in stampatello maiuscolo, pause, silenzi in cui si incontrano una pluralità di soggetti. L'India vi si inserisce e produce questa scrittura.

È l'India che riaffiora dal vissuto della scrittrice, quella parte altra di sé con cui la Duras si è confrontata in molte opere e con cui ha convissuto per tutta la vita. *India song* racconta la relazione intrigante e drammatica fra Occidente e Oriente e la ricerca di un punto di equilibrio fra vecchie e nuove appartenenze. In Oriente la Duras ha vissuto la sua adolescenza fino all'età di diciotto anni, il periodo più delicato nella vita di una ragazza, lei somaticamente e quindi visibilmente diversa, colonizzatrice in un mondo colonizzato, "aliena" in un mondo alienato. Da qui la ricchezza e la complessità di *India song* e il proliferare di indicazioni al lettore circa la natura delle voci narranti, l'ambientazione, la vicenda che si è svolta negli anni trenta, la colonna sonora. Le vicissitudini di Anne-Marie Stretter si intersecano con quelle delle voci creando un "caos" nella narrazione, una sovrapposizione di storie, di temporalità, di sentimenti ed una partecipazione corale, empatica alla storia. Evocando i ricordi, le voci 1 e 2, infatti, passano dalla terza persona del racconto alla prima plurale del dialogo fra di loro:

VOIX 2

JE VOUS AIME JUSQU'A' NE PLUS VOIR
NE PLUS ENTENDRE
MOURIR...,⁵⁸⁸

la voce 2 dichiara il suo amore alla voce 1, un amore passionale, fisico e obnubilante, assoluto, risvegliato da quello fra Anne-Marie Stretter e, uno dei suoi amanti, Michael Richardson:

⁵⁸⁸ Duras, M., cit., p. 21.

“ VOIX 1
 Il l’aimait plus que tout au monde.
 VOIX 2 (temps)
 Plus encore... Silence.
 La VOIX DEUXIÈME a parlé comme de son propre amour;⁵⁸⁹

e ancora la voce 2 alla voce 1 “JE VOUS AIME D’UN DÉsir ABSOLU,”⁵⁹⁰
 “LE BRUIT DE VOTRE CŒUR ME FAIT PEUR...”⁵⁹¹ La Duras cerca un
 linguaggio che potenzi al massimo gli stati d’animo, che faccia sentire l’intensità
 del vissuto attraverso l’intensità della storia dei due amanti, un linguaggio che
 faccia sentire la tensione e l’intercambiabilità fra modello e vita, un linguaggio che
 però dica anche la disfatta della parola sospesa, non detta, inadeguata: i puntini di
 sospensione aprono all’infinito del non detto, del possibile.

Un linguaggio altrettanto emotivo ma con un taglio più poetico lo si ritrova in
 Pasolini, che aderisce totalmente alle sofferenze degli indiani, ma anche in
 Ginsberg che si lascia sopraffare dall’India con impeto, con un linguaggio
 irruento, incontenibile in cui si sovrappongono toni poetici e prosaici.

Secondo Sylvia Williams “*India Song* shows how Duras uses, but modifies,
 the traditional narrative’s conventions”⁵⁹² e inoltre “The reading of a text like
India Song presents problems if the reader attempts to ascribe to it a chronological

⁵⁸⁹ Ibid., p. 36.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 39.

⁵⁹¹ Ibid., p. 49.

⁵⁹² Williams, Sylvia, *Marguerite Duras’India Song – Texte Théâtre Film*, “Australian Journal of French Studies”, vol. 23 n. 3, september- december 1986, p. 279.

unfolding of a plot in the narrative tradition or a systematic progression in character development and inter-personal relationship between characters.”⁵⁹³

L’ “Io” si è dissolto, non è più garante di se stesso né della storia, afferma la Bachmann⁵⁹⁴ ma deve scavare negli interstizi della sua memoria e di quella altrui per poter narrare. È un io aperto agli altri, aperto alle possibilità arricchenti della relazione. La voce 1 comincia la storia dicendo “Il l’avait suivi aux Indes”⁵⁹⁵ ignorando che vi sia un lettore/spettatore che non sa nulla e aspetta che il dialogo continui per mettere insieme i tasselli. Le voci, all’inizio, usano l’imperfetto, il tempo classico della narrazione:

VOIX 2
Pour elle il avait tout quitté.
En une nuit.
VOIX 1
La nuit du bal...?”⁵⁹⁶

e più avanti:

VOIX 1 (*comme lu*)
Michael Richardson était fiancé à une
Jeune fille de S. Thala. Lola Valérie
Stein. Le mariage devait avoir lieu à
L’automne.
Puis il y a eu ce bal.
Ce bal de S. Thala...⁵⁹⁷

⁵⁹³ Ibid., p. 278.

⁵⁹⁴ Bachmann, I., cit., pp. 71-72.

⁵⁹⁵ Duras, M., *India song*, cit., p. 14.

⁵⁹⁶ Ibid.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 15.

grazie al quale il testo scorre più agevolmente per cui il lettore/spettatore può abbandonare la tensione /attenzione legata ai dialoghi. La parentesi (*comme lu*) avvicina la lettura mentale al racconto narrato ad alta voce da leggere come una favola, l'oralità e la scrittura si avvicinano, si compenetrano. Vi è un tentativo di narrare linearmente la storia di Anne-Marie Stretter ma si passa repentinamente dal racconto al vissuto, dal passato al presente quando la voce 2, con tono basso, dice:

Comme vous êtes pâle...de quoi avez-vous peur...

*Pas de réponse.
Silence.*⁵⁹⁸

Il ricordo si ravviva, comincia a “vedersi”, a riaffiorare e ad essere percepito, il passato emerge e si fa più vivido, lo si “rivive” nel presente e la passione della voce 2 per la voce 1 si riaccende. Viene menzionata l'India, o meglio, le Indie a sottolineare la multiformità di un Paese che non si può ridurre ad una unità. La voce 1, poi, scopre “après nous”⁵⁹⁹ la presenza di una donna vestita di nero come se la vicenda si presentasse più “nitida” alle persone del tutto estranee ad essa.

VOIX 2

APRÈS SA MORT, il est parti des Indes... [...]
La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Ibid., p. 16.

⁵⁹⁹ Ibid.

⁶⁰⁰ Ibid., p. 17.

Il noi, dunque, viene a sapere dopo aver visto, che la donna in nero è morta. L'occhio della memoria e il desiderio alimentano il racconto, le voci desiderano ricordare, sapere, e si desiderano tra loro mentre il vedere, che pure è importante sia nel testo che nel film, ha come contrappunto la sua negazione; infatti, l'emergenza visiva, che in India raggiunge l'apice, viene negata e sostituita dalla parola e dall'udito. L'India si costruisce sulla negazione e sulla chiusura.

Mentre le voci 1 e 2 dialogano, soffrono, desiderano, i personaggi evocati si muovono, danzano, escono dall'oblio, dalla morte. "Nous nous en apercevons quand déjà ils dansent,"⁶⁰¹ l'azione dei personaggi precede la visione, ci si accorge dopo che danzano come se i ricordi avessero vita propria, come se il testo manifestasse e imponesse la sua urgenza di vivere, di parlare.

La cosa importante è *dire*:

Ils dansent. C'est DIT.
(Comme si la chose n'était pas sûre. Et afin que coïncident l'image et les «voix», qu'elles se TOUCHENT).⁶⁰²

Il linguaggio con la corrispondenza suono-parola, il linguaggio referenziale, ordinativo della realtà viene toccato, sfiorato per poi perdersi in strade diverse, remote. Per un momento l'immagine, la visione, le voci, la parola coincidono ma è un attimo, la "narrazione" si sgretola e non trova corrispondenza nell' "azione", le voci "guardano" materializzarsi i loro ricordi, si interrogano su di essi, si perdono in essi, passano da un frammento di storia ad un altro, raccontano della mendicante, del Vice-console, della fidanzata di Michael Richardson; mentre le

⁶⁰¹ Ibid., p. 18.

⁶⁰² Ibid., p. 19.

voci parlano, i ricordi “agiscono”. La parola non riesce a star dietro al flusso dei pensieri e il lettore passa di continuo dalla storia richiamata nel dialogo alla passione delle voci, da uno spazio narrativo ad un altro seguendo le indicazioni della scrittrice:

C'est une demeure aux Indes. Vaste. Demeure de “Blancs”. Divans. Fauteuils. Meubles de l'époque d'*India Song*.
 Un ventilateur de plafond tourne, mais à une lenteur de cauchemar.
 Grillage-tulles aux fenêtres. Derrière les grillages, allées d'un parc tropical. Lauriers-roses. Palmiers.
 Immobilité totale. Aucun vent dans le parc. A l'intérieur, ombre dense. C'est le soir ? on ne sait pas. De l'espace. Des faux ors. Un piano. Lustres éteints. Plantes d'intérieur. Rien ne bouge, rien, que ce ventilateur d'une “fictivité” de cauchemar.
 La lenteur des voix va de pair avec la montée très lente de la lumière, leur douceur, avec le décor poignant.⁶⁰³

Il testo-sceneggiatura produce una scrittura visiva ed emotiva: il ventilatore, per esempio, gira con una svogliatezza da incubo, il parco rimanda al clima torrido e insopportabile dei tropici. Questi sentimenti culminano nell'immobilità totale della scena svelata da una luce che lentamente illumina il luogo e accompagna le voci indolenti. La scrittura è essenziale, frasi ellittiche di verbo che si fermano ad enumerare, ad organizzare la conoscenza: divani, poltrone, mobili, ventilatore, piante... si ordina il mondo, lo si materializza per poi perderlo in parole simboliche.

[...]: représenter, nommer, assurer sa prise sur le monde extérieur, en rassemblant référentiellement tous les signaux mobilisés – d'une part; et de

⁶⁰³ Ibid., p. 15.

l'autre, libérer l'énergie dérivante, figurale et non figurative, qui précipite les images, le sons, les signes dans une radicale et réciproque extériorité.⁶⁰⁴

Il testo esprime la tensione fra una narrazione referenziale e l'energia vitale sprigionata dall'erosione del segno: “ [...]l'écriture se définit par le travail de la frontière, la tension de la trace et du récit. Frontière mouvante, dont l'instabilité soutient précisément l'avancée scripturale.”⁶⁰⁵ Si attraversano regioni narrative e registri linguistici diversi raccontando la sconfitta della rappresentazione semplificata e immobilizzata in concetti stabili ed in personaggi ben definiti. Ed è proprio l'India, anzi *les Indes*, che erode tale tipo di rappresentazione presentandosi come rumore che turba il dialogo fra le voci 1 e 2. “Au loin, une rumeur. Puis elle passe. D'autres rumeurs”⁶⁰⁶ e mentre la voce 2 esprime il suo amore alla voce 1

India song revient de très loin. Lentement, le couple se descelle, reprend vie.
 Montée du bruit derrière la musique : le bruit de Calcutta : rumeurs forte, majeure. Autour : rumeurs diverses : cris réguliers des marchands. Chiens. Appels lointains.
 A mesure que s'opère la montée du bruit extérieur, le temps se couvre dans les allées du parc. Lumière plombée. Aucun vent.
*Silence.*⁶⁰⁷

L'India si presenta all'udito, in contrasto con il *blues* di *India song*, emergono i rumori di Calcutta, forti e vari: mercanti, cani, richiami lontani; si impongono suoni che non si visualizzano in immagini, suoni estranianti. Attraverso di essi l'India afferma il suo esser-ci prima del linguaggio, puro vocale che crea una

⁶⁰⁴ Ropars-Wuilleumier, M.C., *Le texte divisé*, cit., p. 203.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 202.

⁶⁰⁶ Duras, M., *India song*, cit., p. 20.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 21.

relazione basata sui sensi, sulla materialità fisica, sul cortocircuito dato dalla “non comprensione” in quanto suono e senso non corrispondono più.

La Ropars ben evidenzia questa operazione che riguarda il materiale linguistico nei cui segni si trovano tracce di altri segni come ad esempio in Anne-Marie Stretter vi è St di Lola Velérie Stein, fidanzata di Michael Richardson, e *stérile* della mendicante; Gange ha l’iniziale di Guardi, nome da ragazza di Anne-Marie Stretter;⁶⁰⁸ il significante, sostiene la Ropars, si scompone così, in frammenti liberi e disponibili per possibili altre combinazioni per cui nel segno si iscrivono le tracce di altri segni. La frammentazione del materiale linguistico, la sua scomposizione e il suo disseminarsi in altri segni esprime il modo in cui l’India si rapporta all’Occidente attraverso una dispersione fonetica e semantica. Nel titolo *India song* l’India è associata ad un canto, *song* è la parola inglese per indicare la canzone, ma in essa vi è anche la parola francese *son*, suono, per cui nelle due lingue dei colonizzatori l’India non può che essere percepita foneticamente, prima e al di sopra del senso.

La realtà produce un linguaggio sonoro, fatto di combinazioni fonetiche diverse, multiple che non rimandano ad un referente unico per cui il soggetto non può far altro che ascoltare e vedere le infinite sue possibilità cogliendone alcune fra tante. Paz, Pasolini, Ginsberg, Moravia, anche loro, hanno colto alcuni dei suoni, degli odori, dei bagliori che l’India ha manifestato.

Ma come l’India in *India song* ha contribuito a rendere difficile la narrazione?

⁶⁰⁸ Per una trattazione approfondita si rimanda al libro citato della Ropars-Wuilleumier, pp.150-154.

Si è detto che la scrittrice, avendo vissuto in Indocina, fa parte di quell'Occidente ibrido, sconvolto dall'Altro con cui ha convissuto; l'Altro non è stato cercato, lei è nata nell'Altro, qui ha scoperto la sua "alterità antagonista" quel far parte cioè dei *blancs* dominanti ma sopraffatti dall'ambiente e dal clima orientale. In Indocina, infatti, la madre della scrittrice aveva acquistato una piccola proprietà che non sarà mai coltivata a causa delle periodiche inondazioni provocando così la rovina economica della famiglia; la madre poi morirà proprio durante una terribile alluvione, l'Altro è dunque vissuto con orrore, rifiutato, ma nonostante venga represso, ritorna e s'impone nella scrittura, si "vendica" irrompendo nei testi.⁶⁰⁹

La storia è, infatti, ripescata con difficoltà e sofferenza nella memoria, narrata in maniera sincopata, a-logica, riempita di simboli come per i sogni. La polifonia delle voci narranti che si interrogano e cercano di ricordare, l'abbandono del narratore onnisciente, si collocano in quella dimensione opaca da cui si intravede l'India e lo sgretolamento del suo mito. L'India ha costituito per la scrittrice quel luogo difficile che ha fatto esplodere la conflittualità del rapporto identità-appartenenza sia nella vita che nella letteratura; il suo sentirsi Altra in un luogo completamente Altro ha prodotto un racconto ibrido in cui l'Oriente contrappone i rumori al *blues* dell'Occidente, in cui alla geografia occidentale che culmina nel nominare la poetica e fragile Venezia, si oppongono nomi esotici ma alienanti come Savannakhet, Birmania, Laos, Lahore, Calcutta, Gange.

⁶⁰⁹ Duras, Marguerite, Gauthier, Xavière, *Les parleuses*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1974, p. 136.

A differenza di Ginsberg che si veste dell'India mostrando anche agli altri il suo mito spirituale, a differenza di Pasolini che, dell'Altro marginale prende empaticamente su di sé la sofferenza, a differenza di Moravia e di Paz che ne fanno argomento di raffinati e distaccati percorsi intellettuali, la Duras cerca invece di allontanarlo o quanto meno di guardarlo con un certo distacco, addirittura di esorcizzarlo, attraverso la scrittura sia testuale che filmica. Williams dice "...it is in challenging the notion that there *is* an omniscient narrator that Duras makes the narrator an object for scrutiny, thereby undermining the myth."⁶¹⁰ Lo sgretolamento del mito del narratore unico si accompagna alla fine del mito dell'Oriente, e in particolare dell'India, come un paese esotico e favoloso, innocente e *naïf*.

I personaggi di *India Song*, infatti, non riescono ad acclimatarsi in India, ad abituarvisi. Anne-Marie Stretter è "...prisonnière d'une sorte de souffrance. Mais...très ancienne...trop ancienne pour encore l'attrister."⁶¹¹ Si sa che è di Venezia, metaforicamente città fragile, luogo di passioni, ha sposato a diciotto anni un amministratore coloniale francese in India divenuto poi ambasciatore. Dell'India non sopporta soltanto il clima, la sua fisicità, ma anche "les grilles autour d'elle"⁶¹² rappresentate sia dal parco dell'ambasciata in cui abita, sia dalle convenzioni sociali occidentali. L'India così vissuta diventa una prigione insopportabile e l'ambasciata di Francia con la sua immobilità e fissità di regole e tradizioni rappresenta il baluardo dell'Occidente trapiantato in Oriente che, per sopravvivere, conserva una parvenza di autorevolezza e di perbenismo mentre al

⁶¹⁰ Williams, S., *Marguerite Duras' India Song*, cit., p. 283.

⁶¹¹ Duras, M., *India song*, cit., p. 71.

⁶¹² *Ibid.*, p. 42.

suo interno si agitano passioni e desideri che sconvolgono regole e convenzioni fino ad epiloghi tragici. La chiusura claustrofobia all'Altro, alla visione dell'Altro diventa metafora di quest'India presente nell'assenza che fa sentire la voce attraverso il canto di una mendicante, non indiana ma arrivata in India, e il verso lancinante dei corvi.

I personaggi, infatti, quasi tutti vestiti di nero, sono in lutto; ognuno ha perduto qualcosa in India: l'amore, la ragione, la vita e ognuno ha trovato, invece, sentimenti potenti, ossessivi, parossistici. Il Vice console è in abito bianco come il domestico indù, unica presenza fisica visibile dell'Altro. Il Vice console è il solo ad aver "toccato" l'Altro fuori dalla sua residenza di Lahore e ad esserne rimasto sconvolto fino alla follia, fino a sparare, in un attacco d'ira, contro i lebbrosi ammassati nei pressi della sua residenza. L'India, che appare come antagonista dell'Occidente, fa sentire la sua presenza materiale, avvolgente anche con il caldo impossibile, terribile della stagione dei monsoni che è poi il caldo del desiderio delle voci narranti e dei personaggi. Il tempo meteorologico, infatti, riflette lo stato d'animo dei personaggi.

VOIX I (id.)
 Quelle heure est-it?
 VOIX 2 (temps)
 Quatre heures.
 La nuit noire.
Temps.
 (...)
 Des larmes sur le visage de la femme. (...)
 Elle pleure. Sans souffrance.
 État de pleurs.
 Les voix parlent de la chaleur, les voix parlent du désir – comme sorties du
 corps en pleurs. (...)
 VOIX 2
 Un autre orage...

Il avance vers le Bengale...
 (...)

VOIX 1

Qu'est-ce qu'on entend?

VOIX 2 (temps)

Elle qui pleure.

Temps.

VOIX 1

Ne souffre pas n'est-ce pas?

VOIX 2

Non plus.

Une lèpre, du coeur.

Silence.

VOIX 1

Ne supporte pas...?

VOIX 2

Non.

Ne supporte pas.

Les Indes, ne supporte pas.⁶¹³

L'oscurità della notte rispecchia la sofferenza di Anne-Marie Stretter, e ancora il nero della notte richiama la sua vestaglia da camera nera, e la tristezza del cuore. Il caldo insopportabile rimanda al desiderio mentre il temporale che si avvicina si riflette nelle sue lacrime. E la malattia tangibile: la lebbra, diviene metafora di una malattia interiore, che consuma e strazia anima e corpo così come, si è detto, ha consumato il segno e la sua pretesa referenzialità. L'India stessa, con la sua ridondanza, diventa metafora dei moti dell'animo umano.

All'inizio del testo il paesaggio è immobile, un luogo di morte che si estende anche alle persone "atteintes d'une immobilité mortelle."⁶¹⁴ Questa morte non è soltanto fisica ma anche spirituale e ciò è dato dalla luce fissa, bassa e dal silenzio avvolgente. Il movimento comincia con la musica, *India song*, un blues malinconico adatto alla tristezza del luogo e al tema della narrazione. La musica,

⁶¹³ Ibid., pp. 33-34.

⁶¹⁴ Ibid., p. 17.

poi, viene disturbata dai rumori dell'India, l'udito si acuisce, l'Altro viene percepito attraverso frastuoni, non è descritto, è sentito, comincia a piovere, anche la pioggia non la si vede, la si sente soltanto: “*Tous regardent le bruit de la pluie*”⁶¹⁵ è una figura retorica, lo zeugma, in cui culmina la confusione dei sensi, in cui vista e udito si legano, il soggetto “tutti” è inclusivo, comprende il noi, le voci, i personaggi che guardano e ascoltano il rumore della pioggia fondendo così i due sensi preminenti del testo. L'India “costringe” ad uno sforzo notevole poiché non si presenta in maniera lineare ma si manifesta nell'uso di figure retoriche che rallentano il fluire del testo, gli conferiscono maggiore fisicità, lo rimandano nella regione dei sensi.

Pasolini si apriva alla relazione con l'Altro attraverso il “sentire” fisico, il contatto che detonava sensazioni forti, partecipi ma disorganizzate ed anche indeterminate poiché il linguaggio della realtà, diceva, è enigmatico in quanto polisemico.⁶¹⁶ Questa vaghezza è il modo in cui l'Altro si lascia avvicinare, è la traccia che lascia nella scrittura foriera di altri significati, l'angolo di sovversione del discorso ordinato occidentale, quello in cui si inserisce la figura dell'India che corrode il *logos* nella sua pretesa mimetica. Nelle scritture di Pasolini, di Duras e di Ginsberg si evidenzia in maniera più forte l'approccio metaforico all'India, il “toccarla” lateralmente e parzialmente perché essi stessi soggetti laterali, appartenenti a mondi affettivi e sociali ai margini, antagonisti della politica, della società, della letteratura istituzionale. La lateralità, come sostiene Lyotard⁶¹⁷ diventa luogo produttivo e dinamico di apertura e di chiusura, di bagliori fugaci e

⁶¹⁵ Ibid., p. 22.

⁶¹⁶ Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano : Garzanti, 1991, p. 260.

⁶¹⁷ Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Éd. Klincksieck, 1971, p. 13.

di bui improvvisi. Attraverso la mediazione della scrittura l'India si manifesta nella sua opacità, nella sua ineffabilità metaforica. Se, come afferma Lyotard, la metafora è "l'accomplissement du désir"⁶¹⁸ l'India, nel linguaggio, diventa metafora delle pulsioni e delle passioni, del vissuto dei nostri scrittori. In Pasolini rimanda alla tolleranza, alla spiritualità naturale ma anche alla perdita dell'innocenza, al progresso distruttivo e invasivo del mondo occidentale. In Duras ha caratteri più fortemente esistenziali come metafora della noia, dell'incomunicabilità, della chiusura al mondo. In Ginsberg è il luogo fantasmagorico in cui incollare, senza ordine, pezzi di vita vissuta, di storia politica, religiosa, pezzi di passato e di presente, luogo in cui esplode una corporalità animalesca e poetica allo stesso tempo, rifugio per progettare nuove partenze e nuove battaglie a ritmo di mantra in Occidente. Moravia e Paz guardano all'India con disincanto, consapevoli dell'impossibilità della comprensione. In Pasolini l'India si vede, si sente, emerge in tutta la sua violenta materialità, in Duras invade la scrittura con i suoni, nella sua totale assenza visiva, è metafora dell'assenza e della chiusura all'esterno.

Lyotard sostiene che la vera metafora comincia non con la sostituzione di una parola con un'altra ma con l'andare oltre, con il trasgredire l'uso; la vera metafora sfida la linearità del linguaggio comune sovraccaricandolo di significati e di rimandi così da farlo esplodere. L'India così carica di significati, diventa luogo magmatico non riducibile ad un segno e ad un senso; anzi, diventa produttrice di scritture molteplici attraverso cui si materializza lo smacco fra parole e cose. Su questo smacco si basa il discorso creato dalla Duras in *India song*, il ritmo di *India*

⁶¹⁸ Ibid., p. 15.

song, la creazione di un discorso fuorviante da parte di un soggetto storico che si relaziona al mondo in modo complesso e che per questo è costretto a ripensare e a reinventare il linguaggio. La parola della Duras, ma anche quella di Ginsberg e di Pasolini, è una parola sensibile, plastica, viva e incisiva; nel segno c'è la realtà che è, però, come il segno, molteplice e opaca e agisce nel linguaggio rompendone la linearità e spingendolo sempre più nella regione dei sensi più che in quella della ragione.

In Duras, l'Alterità si presenta come voce, e l'udito si acuisce; di Calcutta si odono i rumori, le urla e i richiami in una lingua sconosciuta: l'industani.

VOIX 2 (*à peine dit*)

Il pleut sur le Bengale...

VOIX I

Un océan...

Silence.

Cris au loin, de joie, appels dans cette langue inconnue: l'hindoustani.

La lumière revient peu à peu.

La pluie, le bruit, très fort pendant plusieurs secondes.

Il diminue. Les cris isolés et les rires percent, plus précis, le bruit de la pluie.⁶¹⁹

La lingua dell'Altro non può essere ridotta in nessun modo a schemi di senso occidentali; l'Occidente la identifica come industani, le dà un nome per cercare di averne padronanza ma questo nome, esotico, rimanda all'enigmaticità dell'India che invade il testo. Le grida, le risate squarciano il rumore della pioggia e si fanno più precise, appartengono ad una donna che le *voix off* identificano come una mendicante, folle, cominciando a raccontarne la storia. Il testo diventa scivoloso poiché le stesse voci, minate dalla follia, pescano nei ricordi frammentari la storia

⁶¹⁹ Duras, M., *India song*, cit., p. 22.

della mendicante non indiana ma di Savannakhet, incinta a diciassette anni, cacciata dalla madre, che ha camminato a lungo da Savannakhet verso Calcutta, “...au bord du Gange, sous les arbres, elle a oublié.”⁶²⁰ Essa si presenta come fonicità pura e scomposta, nutrita da leggi proprie, arcane e sconosciute alle *voix off*, sonorità non riconducibili a nessun suono noto. La mendicante invade il testo e con le sue grida fa da sfondo al racconto stentato delle voci: “Toujours, au loin, le discours crié, de la mendicante. Dans ce discours, tout à coup, le mot : Savannakhet.”⁶²¹

Non è semplice voce, ma discorso urlato, un discorso che ha vita a sé, che ha una sua organizzazione opaca per l’occidentale ma dal quale emerge ogni tanto una parola familiare, comprensibile come Savannakhet che dà impulso ad ulteriori ricordi, ad ulteriori frammenti di storia, ad ulteriori sconfitte del segno: non è indiana, forse è birmana, ha attraversato il Bengala, è di Savannakhet, Laos? Su questa geografia mescolata, in cui i punti di riferimento rimandano invece ad altri luoghi, si costruisce il percorso della mendicante. I luoghi, come le parole, producono una molteplicità di significanti che contribuiscono a dare senso al discorso, essi confluiscono nel ritmo in cui si recupera la soggettività come complessità opaca, non depositaria della verità. La relazione con l’India, costringe a procedere per rotture discorsive. È in queste fessure che l’India si inserisce con il suo esserci, con la sua presenza materiale ma invisibile come la mendicante.

⁶²⁰ Ibid., p. 25.

⁶²¹ Ibid., p. 24.

Della mendicante la voce 2 dice: “Elle demande une indication pour se perdre. Personne ne sait.”⁶²² La scrittura viene squassata dalla sconfitta del segno referenziale e dal prevalere della retorica che opacizza il testo, lo fa resistere alla “comprensione”. Si procede per slittamenti; la concretezza di un’indicazione, di un punto fermo, preciso, serve, invece, a perdersi, a svanire nell’oblio: è la sconfitta delle certezze logocentriche in favore di una relazione basata sull’unicità della voce. La voce della mendicante è una presenza perturbante di *India song*, rappresenta l’India al di là dell’Ambasciata di Francia, l’India esclusa, rimossa e che, invece, negli altri autori viene descritta e mostrata con la sua povertà. La mendicante appare fugacemente nel parco dell’Ambasciata durante il ricevimento, qui incontra lo sguardo di Anne-Marie Stretter “les deux femmes du Gange se regardent. La mendicante sort sa tête chauve, sans peur, se cache de nouveau.”⁶²³ È questo il solo indizio delle sue fattezze fisiche: la testa calva, mentre il guardare è una delle azioni prevalenti nel testo; la Stretter e la mendicante si guardano, una al ricevimento, l’altra nel parco, i due mondi si incontrano fugacemente, corrono paralleli, co-esistono, si specchiano seppur separati.

La mendicante rimane una figura sfuggente, non si mostra ma è presente, il racconto di George Crawn, un amico degli Stretter con un invitato, durante il ricevimento, le dà concretezza, la proietta nella narrazione e nella rappresentazione di un’India affamata che segue i *bianchi* per il cibo.⁶²⁴ Ma nel racconto si insinua un elemento perturbante: “[...] Ce chant de Savannakhet, ce rire...la langue natale

⁶²² Ibid., p. 25.

⁶²³ Ibid., p. 78.

⁶²⁴ Ibid., pp. 134-137.

il est vrai, intacte, mais sans emploi aucun,⁶²⁵ è un occidentale che parla della mendicante, della sua lingua intatta ma inutilizzata, che non serve ad organizzare e afferrare il mondo ma ad evocare un rapporto puro e organico con esso. Oltre alla mendicante, le voci 1 e 2 all'improvviso parlano dei lebbrosi:

VOIX 2

Vous savez, les lépreux éclatent comme
des sacs de poussière⁶²⁶

descritti a brevi tocchi, ricorrendo alla figura retorica della metafora che erompe nel testo rallentandone la “comprensione” poiché trasgredisce i normali parametri linguistici e sintattici mettendo in relazione parole distanti semanticamente; scoppiano come sacchi di polvere è una scrittura fortemente sensuale in cui ancora l'udito e la vista concorrono a far percepire l'Altro nella sua fisicità, come accade per le “lueurs” dei *ghat* crematori, bagliori di cadaveri bruciati⁶²⁷ e non lampi di luce nel buio. Queste parole avvicinate arbitrariamente nel linguaggio, oltre ad opacizzarlo, agiscono, secondo Lyotard , sul nostro corpo.

La grande propriété de l'arbitraire qui distingue radicalement le langage de tous les systèmes de signes est précisément ce à quoi s'en prend la figure dans le discours. Par elle, les mots se mettent à induire en notre corps, comme feraient des couleurs, telle ébauche d'attitude, de posture, de rythme. Nouvelle attestation que l'espace discursif est traité comme un espace plastique, et les mots comme des choses sensibles.⁶²⁸

⁶²⁵ Ibid., p. 135.

⁶²⁶ Ibid., p. 26.

⁶²⁷ Ibid., p. 52.

⁶²⁸ Lyotard, J.F., cit., p. 287.

La retorica dà al testo spessore perché lo trasporta nella regione dei sensi dove le parole si sottraggono al significato comune moltiplicando i significanti. Questa eccedenza metaforica, l'usura della parola in una scrittura fortemente materialista esprime il modo in cui Duras entra in contatto con l'Altro e come l'Altro agisca sul linguaggio frantumandolo, opacizzandolo. È il ritmo di *India song*. Contro tale opacità, o forse a causa di tale opacità si compiono gesti estremi come accade al Vice console di Lahore. Anche lui è sopraffatto dall'India, luogo del suo amore impossibile per Anne-Marie Stretter. Anche lui, come la mendicante, piange e grida; ha interiorizzato la fisicità vocalica dell'India esprimendo con suoni e gesti scomposti i suoi sentimenti: "Cris de désespoir. Déchirants, obscènes,"⁶²⁹ "On voit ces sanglots et on les *entend*";⁶³⁰ lo zeugma sottolinea la fusione dei sensi e la materialità ossessiva della voce. Lo zeugma fa sentire e vedere l'effetto dell'India sul Vice console che scuote la scena del ricevimento all'Ambasciata di Francia, sconvolge i presenti e poi scompare, ma la sua uscita non significa un ristabilimento dell'ordine, le sue urla, il suo amore gridato per la Stretter continuano e sconvolgono i presenti immobilizzati nelle convenzioni e nelle griglie occidentali. La disperazione non è causata soltanto dall'amore impossibile per Anne-Marie Stretter ma anche dall'insopportabile idea dell'India;⁶³¹ un'idea che, forse, non ha trovato riscontro nel reale, non ha trovato un referente ma un moltiplicarsi di referenti, un'idea indefinita alla quale egli ha aderito inesorabilmente e dalla quale non può più distaccarsi.

L'Ambasciatore parlando con lui della permanenza in India dice:

⁶²⁹ Duras, M., *India song*, cit. p. 50.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 51.

[...] De deux choses l'une,
 ou on part, ou on reste. Si on reste,
 il faut trouver...inventer...oui, une façon
 de voir les choses, d'endurer Lahore...
 V.-CONSUL: Je n'ai pas trouvé.⁶³²

E questo lo smacco di cui è consapevole il Vice-console, non riuscire a trovare un modo distaccato di vedere le cose, egli è infatti venuto in India a causa di *India song*:⁶³³ non c'è ragione lineare che possa spiegare i suoi gesti dettati dall'adesione all'India:

Les autres me séparent de Lahore. Je
 ne m'en sépare pas.
 C'est moi Lahore. Voue comprenez
 Aussi?

Temps. Douceur.

A.-M. S.: Oui. Ne criez pas.⁶³⁴

Solo Anne-Marie Stretter può capirlo, lei che è, secondo la Ropars, il suo *alter ego*, anche lei protesa verso un *là-hors* letale; lei che è consapevole del male del Vice-console:

“V.-CONSUL (*déchirant*): Quel est ce
 mal? Le mien?”

⁶³² Ibid., p. 94.

⁶³³ Ibid., p. 76.

⁶³⁴ Ibid., p. 97.

Temps.

A.-M. S.: L'intelligence.

V.-CONSUL (*rire terrible*) : De vous?

Pas de réponse.

*Silence.*⁶³⁵

L'intelligenza del Vice-console e della Stretter è quella di non voler dominare e organizzare il discorso sull'Altro ma di accettarne la relazione non trasparente, la consapevolezza di avere qualcosa dell'Altro in sé. Questo dualismo lacerante può travolgere l'occidentale fino a comportamenti imprevedibili. Il Vice-console ha sparato là fuori, sui lebbrosi, e anche su se stesso, ha tirato su un suo mito che si stava sgretolando e svuotando. Ha sparato sull'India e sul suo *esserci* nonostante ne sia interdotta la visione.

Le Vice-consul revient dans le parc.

Il est près de la mendicante. Ils ne se voient pas.

Un blues est joué.⁶³⁶

Due mondi che coesistono paralleli, che si incontrano nelle sonorità della mendicante e nel blues di *India song*. La follia del Vice-console suscita interrogativi nelle persone presenti al ricevimento nell'Ambasciata di Francia:

-Est-ce qu'il n'y aurait pas en chacun
de nous...comment dire? Une

⁶³⁵ Ibid., p. 99.

⁶³⁶ Ibid., p. 79.

chance sur mille d'être comme lui à...
 enfin...(arrêt) je pose la question...
 c'est tout...⁶³⁷

Si ha dunque la consapevolezza che l'Altro possa minare o alterare la razionalità del soggetto dominante, possa farlo esplodere Dominique Noguez,⁶³⁸ infatti, fa notare come l'iperbole in *India song* sia una figura retorica molto presente, figura del parossismo, dell'eccesso e della passione. Richardson amava Anne-Marie Stretter più di tutto al mondo tanto da seguirla ovunque. Desiderio impossibile, disperazione, in India emergono i sentimenti forti, estremi, espressi, a loro volta, da manifestazioni sonore altrettanto forti che non appartengono al linguaggio ma che, al contrario, lo disturbano, lo alterano: *le cri* e *le rire* del Vice-console, della mendicante appartengono e sollecitano la sfera emotiva e fisica. Il vocalico esprime tutta la materialità e il disordine della relazione. Sullo sfondo l'atmosfera opprimente dell'India: "la chaleur est couleur de rouille,"⁶³⁹ "à travers la palmeraie le même horizon plat,"⁶⁴⁰ "Cette odeur de mort...l'encens,"⁶⁴¹ "oiseaux", "manguiers,"⁶⁴² il prevalere dei colori : la Stretter vestita di bianco, la luce è verde,⁶⁴³ l'afa è color ruggine,⁶⁴⁴ la foschia del delta è violacea.⁶⁴⁵

⁶³⁷ Ibid., p. 67.

⁶³⁸ Noguez, Dominique, *Éloge du cinéma expérimentale – Définitions, jalons, perspectives*, Paris : Centre George Pompidou, 1979, p. 145.

⁶³⁹ Duras, M., *India song*, cit., p. 115.

⁶⁴⁰ Ibid., p. 125.

⁶⁴¹ Ibid., pp. 126-127.

⁶⁴² Ibid., p. 130.

⁶⁴³ Ibid., p. 128.

⁶⁴⁴ Ibid., p. 115.

⁶⁴⁵ Ibid., p. 132.

Le voci 3 e 4, poi, sfiorano anche alcuni problemi sociali, le moltitudini indiane che costituiscono la densità più alta del globo, le risiere fonte di sostentamento e sovente rovinata dai forti monsoni,⁶⁴⁶ ma sono tematiche solo accennate, senza una presa di posizione dell'autore, senza un preciso intento sociale, rappresentano quel bagaglio di luoghi comuni che l'Occidentale associa all'India.

La monotonia dell'India cui si accenna in *India song* la ritroviamo anche nel testo di Pasolini, dell'indifferenza di cui parla la Duras discute anche Moravia nell'intervista con Renzo Paris. La povertà e i poveri colpiscono i nostri autori che descrivono le masse buttate per terra, coperte di pochi stracci e ancora, i corvi e l'India insopportabile di Pasolini e l'orrore della Duras. Pasolini è sopraffatto dall'ansia di vedere, nella Duras il *voir* rimanda invece all'*écouter*, allo sdoppiamento di immagine e voce che è il modo in cui l'India si fa percepire. Fortemente cinematografica è anche l'India di Ginsberg sulla quale egli innesta miti e angosce dell'Occidente usando un linguaggio jazzistico, molto colorito che racconta il suo inebriarsi e disgustarsi in Oriente. In Ginsberg, Pasolini e Duras, inoltre, il canto dell'India pervade la loro relazione con l'Altro, canto melanconico o gioioso. Pasolini demanda proprio al canto di esprimere l'inesprimibile mentre Ginsberg lo porta con sé in America, lo usa, lo fa sentire, lo iscrive nella sua identità occidentale, lo fa diventare parte della sua vita. Il canto in *India song* è il modo in cui l'India

⁶⁴⁶ Ibid., pp.118-119.

manifesta la sua presenza invisibile ma traboccante, quel suo essere un là fuori che si insinua dentro attraverso la voce prima che questa diventi *logos*.

Nell'India della Duras ci sono pure i turisti che si recano nelle isole del delta con un servizio di scialuppe, che ballano nella *hall* dell'hotel *Prince of Wales*, che passeggiano nel giardino, le donne usano dei ventagli bianchi e sono vestite con colori chiari, un'ulteriore cesura col mondo di miseria e di fame là fuori. Il libro, infatti, procede per contrasti come il film: così l'interno dell'Ambasciata di Francia si oppone all'esterno del parco e dei campi da tennis, sebbene l'interno sia sempre aperto all'esterno attraverso delle grandi finestre. A questo proposito René Prédal afferma:

La dialectique dedans/dehors joue d'ailleurs beaucoup plus sur l'osmose que sur l'opposition car les lumières du salon sont tamisées tandis que la nuit de Calcutta n'est pas bien noire: une pénombre identique nappe donc tout le film, le salon jouant pas le rôle de huis clos refermé sur lui-même mais formant au contraire un lieu de rencontre où se retrouvent toutes les influences de l'espace off.⁶⁴⁷

Dentro si suona India Song, fuori c'è l'India-suono. Ma anche l'India-orrore, la tomba di Anne-Marie Stretter. Intervistata da Carlos Clarens, Marguerite Duras dice:

Anne-Marie Stretter's reasons for dying aren't personal; they are reasons that exist outside her. You can equally well say that it's the beggar woman who kills her. The sky, the monsoon, the heat, leprosy, love. [...] I saw something profoundly equitable about her death, in being able to compensate so perfectly for Calcutta. She is a sort of living surrogate, as though Calcutta secreted a

⁶⁴⁷ Prédal, René, *Marguerite Duras, un livre – un film INDIA SONG*, “Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice”, n.29, 1977, 279-290, p. 281.

deadly venom and she died poisoned by Calcutta. It's no accident that she dies in the Indian Ocean. It's logical. Anne-Marie Stretter dies, in fact, in full awareness of the horror.⁶⁴⁸

Ma qual è questo orrore?

È quel *découragement*, quel *rien* che è il vivere in India di cui parla la Stretter,⁶⁴⁹ quella tensione che dal nulla fa dipanare la storia e la vita e in cui l'individuo è imbrigliato e senza punti di riferimento; solo la morte, l'assenza, può aprire la strada all'incontro con l'Altro, o, come dice Pasolini, alla comunione con l'Altro. La Duras dice che non è un caso se il luogo della storia è l'India, "C'est le foyer mondial de l'absurdité, cette agglomération insensée, de faim, de famine, illogique."⁶⁵⁰ Assurdità e mancanza di logica sono sentimenti che l'India suscita nell'Occidentale aggredito da un reale di cui si sente responsabile e da cui al contempo cerca di difendersi, ancora la Duras spiega che "Il n'y a aucun glissement de cette humanité blanche de l'Inde vers... la faim, vers la douleur, la lèpre. Il y a une sauvegarde constante du Blanc."⁶⁵¹ Se questo istinto di conservazione viene fatto vacillare dal dolore, dalle lacrime della Stretter e dagli spari del Vice-console, ciò ha qualcosa di religioso, fa cioè parte di uno slancio più forte che va oltre loro stessi e fa tacere la ragione. L'India come l'Altro di sé inquietante, perturbante da cui difendersi, al quale chiudersi. Nell'Ambasciata la sola presenza indiana è il domestico indù che

⁶⁴⁸ Clarens, Carlos, *India Song and Marguerite Duras*, "Sight and Sound", 45:32-5, n. 1, winter 1975/76, p.35.

⁶⁴⁹ Duras, M., *India song*, cit., pp. 81-82.

⁶⁵⁰ Duras, M., Gauthier, X., *Les parleuses*, cit., p. 177.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

entre, allume une lampe, très faible, dans un coin de la pièce. Fait diverses choses. S'éloigne (en restant visible). Revient. Ouvre une fenêtre. Peut-être, allume-t-il des bâtons d'encens contre les moustiques (dans ce cas, l'odeur en arriverait dans la salle). Vide des cendriers.⁶⁵²

Presenza silenziosa, discreta, che con i suoi gesti esprime la monotonia della quotidianità, la ripetizione di azioni ovvie, sottomesse; rappresenta quella che viene definita da Etienne Bastiaenen “sous-humanité.”⁶⁵³ Questa sub-umanità è presente negli altri scrittori, è descritta, mostrata negli *Appunti* di Pasolini, ma non nella Duras che in questo modo crea una cesura fra la “Demeure de ‘Blancs’” e il mondo “altro” esterno, estraneo, sfruttato. Il rifiuto dello squallore diventa il rifiuto in generale anche di un'ideologia,⁶⁵⁴ quella marxista, che ha rappresentato un fiasco politico ma che tuttavia non può essere dimenticata. Così la scrittura di *India song* non ha un intento “dichiarativo,” di denuncia della vergogna che succede in India, l'atto dello scrivere deriva da un tentativo di oblio della denuncia, della cultura.⁶⁵⁵ La Duras è comunque consapevole che il suo bagaglio culturale, la sua storia, non può essere ignorata, anzi agisce sulla scrittura e produce proprio *quella* scrittura, *quell'*approccio alla realtà. In *India song* ad urla, risa, silenzi, canto, rumori viene demandato di parlare dell'India, di sopperire all'impossibilità di un soggetto occidentale di descrivere l'Altro. La narrazione frammentaria procede attraverso delle crisi di linguaggio, delle rotture discorsive in cui l'India si inserisce e dalle quali parte l'impulso alla narrazione.

⁶⁵² Duras, M., *India song*, cit., pp. 29-30.

⁶⁵³ Bastiaenen, Etienne, *India-Song, Duras-Song*, “Revue Générale”, n.1, Janvier 1981, p. 48.

⁶⁵⁴ Duras, M., Gauthier, X., *Les parleuses*, cit., p183.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, pp. 183-184.

Nel *logos* occidentale, articolato, ragionato, si aprono degli interstizi, degli spazi intermedi nei quali l'Altro parla ma con del materiale vocale che appare grezzo, arcano, pre-linguistico a chi ascolta. In questo spazio e attraverso questo materiale si instaura la relazione, il dialogo con l'Altro basato sull'unicità come relazione, sul comunicare prima del contenuto, su un comunicare che fuorvia il contenuto. Quando le voci parlano dell'abbandono di Lola Valérie Stein da parte di Michael Richardson, i suoni dell'India sconvolgono la linearità del racconto:

VOIX 1

Que voulait la jeune fille de S. Thala?

VOIX 2

LES SUIVRE

LES VOIR

LES AMANTS DU GANGE : LES VOIR.

Silence.

C'est ce que nous faisons : VOIR.

Lentement, l'homme s'allonge près du corps endormi.

La main continue à caresser le visage, le corps.

Au loin, bruits lointains, de rames, d'eau remuée.

Puis celui de rires, de cithare, qui s'éloigne.

VOIX 2

Ecoutez...

Des pêcheurs du Gange...

Des musiciens...

Silence revenu.

Les voix parlent de nouveau de la chaleur, les voix parlent de leur désir.

VOIX 2

QUELLE NUIT

QUELLE CHALEUR

ENTIÈRE MORTELLE.⁶⁵⁶

L'anafora *LES* che culmina nel verbo *VOIR* accentua il tentativo di relazione fra la storia dei due amanti raccontata e la sua visione, immaginata che si materializza in un corpo accarezzato. I suoni, però, squassano la visione e dal vedere si passa all'ascoltare dei pescatori, dei musicisti, non si sa, mentre le voci passano a parlare della loro storia, della loro passione. I suoni dell'India hanno interrotto la sequenzialità narrativa, la presunta conoscenza visiocentrica, provocando un cortocircuito mentale e linguistico; la narrazione viene fuorviata da un dire che non sfocia in alcun significato ma che attira l'attenzione e ferma la parola per poi farla confluire in un altro senso: quello della passione della voce 2. Il linguaggio dell'India impedisce la stabilità referenziale in un racconto già labile, per imporsi e fare da detonatore di altri discorsi, di altre passioni. L'India, attraverso queste rotture discorsive, crea uno spazio aperto, dialogante, non retto dalle consuete leggi linguistico-narrative, in cui confluiscono più possibilità di storie che procedono parallelamente e ogni tanto si incontrano.

È il ritmo che la Duras ha dato a *India song* che si intravede nel procedere per discontinuità: le voci raccolgono frammenti di memoria di storie altrui in cui riconoscono la propria, mentre un'altra voce, quella dell'India, si impone su tutte. Entra nell'Ambasciata di Francia: “ On entend toujours la 14^e Variation de Beethoven sur le thème de Diabelli. À travers la musique, les rumeurs de Calcutta

⁶⁵⁶ Duras, M., *India song*, cit., pp. 38-39.

augmentent d'intensité à mesure que monte la lumière"⁶⁵⁷ mentre le voci 3 e 4 parlano della morte di Anne-Marie Stretter. La musica e i rumori danno l'impulso al racconto che si sposta lungo il Gange a seguire il Vice-console che cerca l'amore di lei inciampando fra i lebbrosi mentre *les lueurs* dei crematori s'innalzano in cielo. Nell'aria pesante di melma, di lebbra, la voce 4 cerca di dare dei punti di riferimento :

VOIX 4

Le jour.

La première enceinte est celle de la
lèpre et des chiens. Ils sont au bord du
Gange, sous les arbres. Sans plus de
Forces. Indolores.

VOIX 3

Les morts de faim?

VOIX 4

Plus loin dans la densité du Nord:

C'est la première enceinte.⁶⁵⁸

Ils, però, oscura il discorso, non si sa a chi si riferisce, ai cani o forse ai morti di fame? A questa domanda non vi è risposta ma una nuova indicazione geografica. Alla concretezza del linguaggio e delle immagini dell'India corrisponde una instabilità referenziale che scambussola il pensiero.

Anche le voci 1 e 2 che si inseriscono nel dialogo, si perdono fra le parole :

⁶⁵⁷ Ibid., p. 108.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 113.

VOIX 2

Elle dort?

VOIX 1

Laquelle?

VOIX 2

La Blanche.

VOIX 1

Non. Elle se repose.

Silence.

VOIX 2 (*plainte*)

Comme vous êtes distraite. Profondément absente.⁶⁵⁹

L'incertezza del referente (*laquelle?*) che si colora di bianco, rappresenta un nuovo impulso al racconto e non la fine della storia: *La Blanche*, *l'Inde blanche*, *la méndiante* che segue *les blancs* hanno colorato la scrittura della Duras incontrandosi proprio nello spazio bianco cui hanno dato un'anima agendo su di esso, opponendosi al biancore. L'India sfida gli occidentali a mettersi in discussione, a cercare nuove scritture e nuove prospettive.

La scrittura cinematografica dell'India.

Anche la Duras, come Pasolini, attraverso la cinepresa esplora le potenzialità e le possibilità delle immagini rispetto alla parola scritta, ricorre all'immagine perché le parole sono insufficienti, ritorna alle parole perché l'immagine è

⁶⁵⁹ Ibid., p. 114.

insufficiente, parola e immagine sono entrambe proiettate verso un reale che manca.⁶⁶⁰ Ishaghpour sostiene che:

Toute comparaison entre le film et l'écrit est fausse: l'écriture est la mort de la chose, la perte de sa particularité immédiate au profit d'un universel abstrait, qui sauvegarde la possibilité d'une particularisation différente à chaque lecture, l'image est la conservation de la chose sous forme d'absence. Il ne s'agit jamais, du mot à l'image, de la même richesse ou pauvreté: le mot renvoie à l'imaginaire, l'universel indéterminé, l'image au sensible, le particulier déterminé; aussi inséparable soient-ils l'un de l'autre, l'imaginaire et le sensible ne sont pas affectés de la même manière: l'image appauvrit l'imaginaire en le réduisant à une seule possibilité, tandis qu'en retour le mot ne parviendra jamais à épuiser complètement la richesse particulière de l'image.⁶⁶¹

La parola e l'immagine si compensano a vicenda, non si escludono ma dialogano permettendo di cogliere sfumature diverse di *India song*, mostrando come l'autrice si trovi a suo agio con entrambe le scritture. Il film mostra, immagine e suono, il processo di scrittura, come materialmente dalla memoria, dal nulla si evochi una storia, come la memoria cerchi, attraverso le parole, le immagini, e come queste, invece, sfuggano al *logos* per sparpagliarsi in frammenti nei quali si inserisce la figura dell'India.

La presenza delle voci è particolarmente interessante nel film in cui l'azione drammaturgica è pressoché assente. Il vocalico prevale sul semantico e, infatti, l'aspetto comunicativo, autorevole e veritiero tipico della lingua come strumento ordinativo della realtà, tende ad essere trasceso nel puro flusso sonoro, come

⁶⁶⁰ Ishaghpour, Youssef, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris: Denoël/Gonthier, 1982, p. 226.

⁶⁶¹ *Ibid.*, pp. 238-239.

accade in alcuni rituali religiosi e nelle nenie per bambini. In Ginsberg la vocalità, il sonoro prevale nel ritmo orale del testo con la presenza di mantra, di salmodie, con la coesistenza dell'aulico e del quotidiano. Questa oralità deriva dalla tradizione ebraica cui egli appartiene; nella religione ebraica, infatti, la parola usata per Bibbia significa lettura, proclamazione.⁶⁶² Riprendendo la distinzione di Paul Zumthor tra oralità intesa come il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio, e vocalità, cioè l'insieme delle attività e dei valori che sono propri della voce indipendentemente dal linguaggio,⁶⁶³ le voci in *India song*, tendono a prescindere dal loro rapporto con la dimensione semantica del linguaggio, cui pure aspirano, per denotare, invece, uno sfasamento cronologico-visivo rispetto a quanto mostra l'immagine. Viene programmaticamente negato il ruolo subordinato della vocalizzazione dei significati mentali, viene, in altre parole, sconfitto quello che la Cavarero definisce "logocentrismo metafisico."⁶⁶⁴ Il recupero della dimensione più propriamente acustica della voce mette in rilievo l'assoluta unicità di ogni voce, ma anche la relazione fra unicità.⁶⁶⁵ La voce tuttavia, pur nella sua unicità, non rinvia necessariamente a un soggetto; è piuttosto essa stessa a farsi soggetto. Scrivono Anurée Mercier e Laura Niculae:

La voix qui se fait sujet n'est pas nécessairement à entendre comme la voix du sujet. Dans certains récits modernes, elle se dissocie du personnage, elle excède largement le contours d'une subjectivité et de la représentation, créant

⁶⁶² Cavarero, A., *A più voci*, cit., p. 30.

⁶⁶³ Ibid., p. 18 nota 3.

⁶⁶⁴ Ibid., p. 20.

⁶⁶⁵ Ibid., p. 23.

une *sensation* de vide ou de carrefour qui déconstruit toute origine et résolution identitaire.⁶⁶⁶

In questi vuoti, negli interstizi narrativi di un soggetto opacizzato dal linguaggio non più chiarificatore, si inseriscono le voci dell'India. È da notare anche la contrapposizione tra le voci maschili, che hanno una funzione più propriamente logico-narrativa, e quelle femminili più coinvolte emotivamente nella vicenda. Del resto nota la Cavarero che: “Sintomaticamente, l’ordine simbolico patriarcale che identifica il maschile con il razionale e il femminile con il corporeo, è lo stesso che privilegia il semantico rispetto al vocalico.”⁶⁶⁷ Anche la Duras non si sottrae a questa tradizione ma cerca di capovolgerla facendo dell’aspetto emotivo-memoriale, il centro del film.

Il film si apre su un comune paesaggio al tramonto, la telecamera è fissa sull’inquadratura mentre lo straniamento è dato da un canto indiano in sottofondo, seguito da risa di donna e da parole incomprensibili. Quel paesaggio familiare diventa perturbante in virtù del suono esotico delle parole e della musica che proiettano lo spettatore in un’altra dimensione. Gli *Appunti* di Pasolini cominciano con l’inquadratura di un volto coperto da un turbante, barba lunga e baffi, una figura esotica, quella del marajà ideale che poi non troverà riscontro nella realtà. In *India song* è al suono che viene affidato il compito di proiettare lo spettatore in una realtà diversa, è attraverso l’orecchio che l’India si “impone”, in maniera scomposta, fuori dall’ordine del linguaggio, puro vocalico attraverso il quale si apre la relazione.

⁶⁶⁶ Huglo, M.P., Rocheville, S. (dirigé par), *Raconter?*, cit., p. 115.

⁶⁶⁷ Cavarero, A., *A più voci*, cit., p. 12.

Negli *Appunti* i volti, gli sguardi, i sorrisi che cercano la telecamera, l'inquadratura, costituiscono il modo in cui l'India dialoga con il regista attraverso la telecamera; immagini di mendicanti, di arti monchi, di santoni, che, attraverso il montaggio, vengono inserite negli interstizi silenti fra il lavoro di ricerca dei luoghi per la storia del maraja e l'inchiesta. Negli *Appunti* la voce di Pasolini racconta l'India e dialoga con le voci dell'India, in *India song* le *voix off* dialogano fra di loro ed evocano.

“Dialoguantes, donc duelles, elles introduisent d’abord à la source du récit la division: l’approche de l’histoire se disperse dans le circuit des répliques,”⁶⁶⁸ la presenza delle voci moltiplica i punti di vista, disperde la storia in varie storie, mina l’unità del discorso e del soggetto coinvolgendo tutti nel ritmo di *India song*, cioè in una narrazione costruita su lunghe inquadrature in cui si inseriscono suoni, rumori, urla, musica blues e *voix off*.

Le voci cominciano a parlare tra loro:

V1. Une mendiante

V2. Folle.

V2. Ah! Oui, je me souviens. Elle se tient
Au bord des fleuves. Elle vient de Birmanie.

Nel libro la mendicante compare dopo circa venti pagine mentre il dialogo comincia con la storia degli amanti, con Michael Richardson che aveva lasciato tutto per Anne-Marie Stretter; nel film l'Altro si insinua subito nel discorso per corroderlo. La mendicante è folle, e la follia, per l'occidentale, è nella voce

⁶⁶⁸ Ropars Wuilleumier, M.C., *Le texte divisé*, cit., p. 138.

straniante, nelle parole incomprensibili, nelle risa scomposte che rendono opaco il discorso; la follia è una forma di difesa, e forse di chiusura, all'Altro incontrollabile, inspiegabile che è, però, presente nel discorso, è materia della narrazione, e fa emergere le falle presenti in essa. Le parole della mendicante colpiscono non per il loro significato, indecifrabile a chi non possiede lo stesso codice linguistico, ma per la materialità del sonoro che agisce nel discorso delle voci. Nel libro, durante il ricevimento, Anne-Marie Stretter parla col *jeune attaché* proprio della mendicante entrata nel parco:

J.-Attaché: Elle est tout à fait folle.
 A.-M. S.: Oui, mais, voyez...elle vit.
 Parfois elle vient aux îles. Comment?
 On ne sait pas.
 J.-Attaché: Elle vous suit peut-être.
 Elle suit les Blancs?
 A.-M. S.: Ça arrive, la nourriture.⁶⁶⁹

I punti di vista dei personaggi della storia sono diversi, non è follia ma possibilità di vita, una vita diversa, non incasellabile negli schemi occidentali, ma che procede parallela. La mendicante segue i bianchi, ne contamina i discorsi con il suo esser-ci, con il suo canto, pronunciando di tanto in tanto delle frasi con un tono di voce acuto fino a dire, sola parola “comprensibile” : Savannakhet, nome della sua città natale.

Le voci narrano la storia della mendicante che, in sottofondo, canta; la telecamera è ferma sul sole che sta tramontando. Il canto contamina, invade i frammenti di storia, si fa esso stesso storia inafferrabile; il vocalico procede

⁶⁶⁹ Duras, M., *India song*, cit., p. 89.

parallelamente ad un semantico spezzettato, si inserisce nel dialogo fino a spostare la narrazione su un'altra storia.

All'improvviso, una voce dice:

V 1: À Calcutta elles étaient ensemble.

V 2: La Blanche et l'autre?

V 1: Oui. C'était pendant les mêmes années...

Nella narrazione compare un'altra persona, la *Blanche* mentre il blues di *India song* comincia. Le due presenze camminano parallelamente, negli stessi anni, nello stesso posto, evocate da voci che adesso passano alla storia di Anne-Marie Stretter e Michael Richardson mentre la telecamera inquadra un interno buio in cui vi è un pianoforte nero con sopra una lampada accesa e a fianco la fotografia di una ragazza. Entra un cameriere vestito con il tipico abito indiano ed in testa un turbante, depone fiori vicino la foto, accende una candela, va verso l'interno dove si inchina e accende un'altra candela quindi se ne va mentre comincia una lenta inquadratura di *paillettes* luccicanti su una stoffa nera e poi un vestito rosso, dei gioielli dorati, una parrucca rossa; le voci parlano della storia degli amanti. La presenza di questi oggetti, mostrati dalla telecamera, acquista un valore simbolico poiché essi rinviano a pezzi di vita e di ricordi, a particolari di una realtà che diventa materiale cinematografico. Su di un camino viene inquadrato un orologio dietro il quale vi è uno specchio mentre le voci cercano dei riferimenti ma la luce è in realtà il monzone, la polvere è Calcutta centrale, in un crescendo fino a chiedersi: "V 2: Où est-on...?" Il linguaggio fuorvia, e fa materialmente percepire

lo straniamento e il disorientamento prodotto da una storia del passato che provoca effetti sul discorso presente e lo fa vacillare verso l'indeterminato.

“Le jeux des miroirs, où vacille la représentation, redouble, en le figurant, l'ébranlement de la signification.”⁶⁷⁰ Lo specchio rinvia alla dinamica del processo di rappresentazione in cui vi è un occhio che guarda e che moltiplica le prospettive disperdendo l'unicità e uniformità della visione. Lo specchio, con il suo riprodurre l'immagine è, sostiene Ishaghpour,⁶⁷¹ uno dei materiali costitutivi del film, anzi concezione del cinema.

“Comme l'image en miroir, l'image cinématographique renvoie à quelque chose, l'une et l'autre dépendent du point de vue, d'un cadre découpé dans l'infini du hors-champ;”⁶⁷² in *India song* la tensione dialogante fra immagini, immagini allo specchio, voci che cercano le immagini e voci che non appartengono ad alcuna immagine, come quella della mendicante, viene mostrata nel suo farsi, nel suo divenire, è il ritmo del film, il modo in cui l'India e la regista interagiscono attraverso la telecamera, il modo in cui si sgretola un mito, l'Oriente, e con esso le speranze politiche, o forse le utopie, di un'intera epoca.

La Storia, che negli *Appunti* pasoliniani, si inserisce nell'inchiesta e procede contigua alla parabola del maraja, in *India song* viene messa da parte, viene sfiorata con sporadici riferimenti alla fame, alla miseria, alla lebbra metafore di un mondo che si sta frantumando e sta frantumando il linguaggio narrativo e quello cinematografico non più in grado di raccontare. Pasolini, grazie al cinema, continua a stare nella realtà, a non uscire da essa, la Duras, invece, cerca di

⁶⁷⁰ opars Wuilleumier, M.C., *Le texte divisé*, cit., p. 148.

⁶⁷¹ Ishaghpour, Y., *D'une image à l'autre*, cit., p. 243.

⁶⁷² Ibid.

distanziarsene, di chiudersi, di resistere agli assalti dell'Altro di sé che è anche Altro da sé: l'India.

L'intervention de la mendiante, à l'ouverture d'*India song*, donne ainsi le ton : dominance de la voix énonciatrice, certes, et d'autant plus prégnante qu'elle restera invisible ; mais plus qu'une voix, des voix, qui glissent l'une sur l'autre ; et plus que des énoncés des sonorités, opaques, par lesquelles se met en place, avec une régime de lecture, le tracé d'une écriture puisant dans le son l'élan premier de sa démarche.⁶⁷³

Non presentando l'India per immagini, ad eccezione del cameriere, la Duras fa del suono il luogo opaco di incontro fra le varie voci narranti la storia, e l'India; l'elemento fonico veicola la relazione prima della parola e in questo spazio pre-linguistico e pre-referenziale si ascolta l'India e si vede un qualunque tramonto e poi un interno tipicamente occidentale, in stile coloniale. Il linguaggio è asciutto, neutro, essenziale potenziando i rapporti fra sensibilità umana e realtà alienata. Nessun elemento visivo permette di localizzare l'India e di “vederla” se non il cameriere, figura stereotipata dell'indiano. Gli ambienti sono tipicamente occidentali, e le voci, smarrite, si chiedono dove sono e individuano l'Ambasciata francese in India. Ecco che la parola aderisce all'immagine e la telecamera inquadra muovendosi lentamente la facciata di un anonimo edificio decadente, in stile coloniale, mentre il rumore in sottofondo viene individuato come quello del fiume Gange.

La Duras ci racconta l'India attraverso i *suoi* “oggetti”, quelli del *suo* immaginario, che la avvicinano allo stereotipo (fame, lebbra, povertà, monsoni) e la allontanano al tempo stesso in quanto non si vedono sebbene materialmente

⁶⁷³ Ropars Wuilleumier, M.C., *Le texte divisé*, cit., p. 139.

presenti. All'Ambasciata di Francia, visibile e identificata, si affianca un rumore, appena percettibile, che la voce dice essere il Gange ma che avrebbe potuto essere un qualsiasi altro fiume. Mentre la telecamera continua ad esplorare l'Ambasciata, si odono versi di corvi, altro elemento dell'immaginario indiano, ricorrente nel film e che si ritrova anche in Pasolini e in Moravia. I corvi, come il cameriere, vengono inquadrati rapidamente e, in qualche modo, sopperiscono alla mancanza di visione dell'India mentre la voce 1 chiede: "De quoi avez vous peur?" Si entra nel terreno magmatico dei sentimenti forti, quelli che incidono sul racconto della storia, a partire dai quali si crea la storia.

La scrittrice instaura una relazione carnale con *India song* e con il suo vissuto; il ritmo dato al film è rivelatore: un incrocio costante di suoni, dal *blues* alla musica classica, di voci narranti e di voci dialoganti durante il ricevimento all'Ambasciata di Francia, e di urla, canti e parole incomprensibili della mendicante. Lei parla quella lingua altra appartenuta alla Duras che in Indocina era bilingue parlando anche il vietnamita. E questa scissione, che si concretizza nella presenza di due lingue, costituisce anche un elemento dinamico nel film, un invito all'ascolto di un'altra voce che coesiste con le voci e i suoni di *India song*.

Il film ha poi un impianto teatrale, c'è quasi sempre una telecamera fissa di solito su un interno mentre i personaggi entrano ed escono dall'inquadratura come sul palcoscenico; la telecamera non li segue, c'è uno specchio che aumenta il quadro e permette di seguire e spiare gli attori. Lo specchio accentua ancora di più l'idea del vedere, l'essenza voyeuristica del cinema; si mette in scena il rapporto attivo fra spettatore, schermo e specchio al di là dello schermo, che amplifica il più possibile la visione di un interno, quasi senza tempo, decontestualizzato

dall'ambiente esterno. La storia è narrata da voci "intemporali" come è detto dai titoli di coda, l'India è nominata, udita ma mai vista.

Siamo al polo opposto dell'interpretazione marxista di Pasolini, lì c'è un interesse manifesto per la realtà mostrata con un non tanto velato intento di riscatto del popolo e di denuncia sociale, qui invece siamo al di fuori di qualsiasi contesto storico; se non fosse per l'ambientazione e gli abiti non sapremmo neanche di essere negli anni '30 e in un ambiente lontano alla vigilia di quell'orrore che sarà la seconda guerra mondiale. La stessa scrittrice afferma di non voler essere dichiarativa, di non voler denunciare ma di esprimere il proprio rifiuto della miseria, dello sfruttamento ma anche della carità. Sullo sfondo, il *background* politico della Duras: il marxismo, che è stata "une expérience politique qui a duré pendant ving ans et qui s'est terminé par un fiasco, mais qui est néanmoins là."⁶⁷⁴ L'unico riferimento alla Storia si trova alla fine del film, quando mentre i protagonisti sono seduti intorno ad un tavolo avvolti da una forte luce bianca, una voce femminile evoca una data, 1937, dei luoghi: la Cina, le Asturie, la Russia e la Germania, e degli avvenimenti: la guerra sino-giapponese con il bombardamento di Shangai, la battaglia nelle Asturie, la rivoluzione russa tradita e il congresso di Norimberga. La telecamera inquadra il cielo e un corvo che vola mentre una voce maschile dice: "Dèjà la mendiantes chassait dans les eaux tièdes du Delta".

La fine di un'ideologia, la fine della Storia e del Soggetto autore della Storia, si innestano all'improvviso e estemporaneamente nel film. Gli eventi elencati con poche, vivide parole, esprimono il disincanto nei confronti della Storia ma anche la consapevolezza di esserne parte. Essi sono là, presenti, costituiscono il bagaglio

⁶⁷⁴ Duras, M., Gauthier, X., *Les parleuses*, cit., p. 118.

culturale della Duras che si inserisce nel ritmo della scrittura cinematografica. E mentre la Storia accadeva, la mendicante, l'India, l'Altro viveva ai suoi margini. Il film è stato, poi, girato nel 1975 anno in cui terminò un'altra terribile tragedia: la guerra del Vietnam. Così l'orrore simboleggiato dall'India là fuori, dalla mendicante regina degli oppressi, dai colonizzati, da quel Terzo Mondo in cerca di riscatto, è espresso con un linguaggio allusivo che alimenta il senso di alienazione e di tragedia.

L'India evocata e mai realmente mostrata, è vissuta in maniera simbolica e mitologica, quasi priva di concretezza storica; la lebbra, i monsoni, i morti di fame risultano esterni, di essi arriva un'eco dalle porte-finestre aperte all'Altro, ma un'eco che brucia, che agisce nel linguaggio. L'impermeabilità fra l'India bianca e il mondo esterno, dice la Duras ne *Les parleuses*⁶⁷⁵ è evidenziata di continuo, vi è salvaguardia costante dei Bianchi. Ma tale salvaguardia viene però squarciata da un contatto: "Elle est brisée, le contact est fait par le..., par la douleur, les larmes d'Anne-Marie Stretter, tangiblement, organiquement, et par les coups de feu du vice-consul."⁶⁷⁶

I corpi, muti, senza voce, parlano con i loro gesti, con la concretezza di azioni che noi vediamo (le lacrime, le carezze, il ballo) e sentiamo (gli spari che spengono la luce e lo schermo per qualche secondo). Questi gesti irragionevoli, "trasgressivi" aprono la relazione con l'Altro e fanno tacere la ragione. I corpi, sganciati dalle voci, circolano lentamente negli spazi chiusi, guardano e si guardano, anche nello specchio, danzano, si sfiorano, costruiscono relazioni

⁶⁷⁵ Ibid., p. 177.

⁶⁷⁶ Ibid., p. 178.

fisiche fra di loro e con gli oggetti del film, si pensi al vice-console che abbraccia la bici di Anne-Marie Stretter. Il rapporto col passato cambia poiché esso si iscrive e permane nel presente attraverso i ricordi, attraverso il cinema. Non vi è abolizione del tempo, anzi vi è un'accentuazione della presenza di due temporalità dialoganti, passato dei ricordi e presente delle voci, mentre la foto di donna sul pianoforte, che simboleggia il tempo fermato, catturato in un'immagine che, lentamente, si materializza, è emblematica. Dalla morte del soggetto scaturisce la narrazione, il tentativo di mettere ordine alla vita, di darle un senso; è quello che cercano di fare le voci mostrando come funzioni il montaggio della storia di Anne-Marie Stretter e come esso sia aperto ad altre istanze narrative, ad altri nuclei di storie (la mendicante, il Vice-console).

L'idea della morte come ordinatrice delle azioni della vita e come foriera di senso appartiene a Pasolini per il quale essa opera nella vita quello che il montaggio fa nel film. Il montaggio, per lui, annulla il tempo riconducendolo ad un continuo presente, il tempo del mito, il tempo del cinema che permette, come il mito, di uscire dalla continuità lineare del pensiero moderno. *India song* appartiene al mito poiché permette, accentuando il conflitto fra occhio e orecchio, di far vivere contemporaneamente due modi diversi di percepire ed organizzare l'esperienza. Questa eterogeneità di percezioni è il modo in cui il mondo si manifesta nel linguaggio cinematografico, il ritmo di *India song*. Corpi, azioni, parole nel cinema di Pasolini come in quello della Duras assumono una dimensione mitica proprio perché cambiano il modo di raccontare, cambiano il ritmo, cioè il modo in cui il soggetto e il mondo entrano nel linguaggio, e nel linguaggio del cinema. Le tecniche audiovisive permettono di far incontrare più

linguaggi mostrando in concreto il costruirsi della relazione con l'India, la sua materialità.

In *India song* l'Altro, messo nella sua posizione di “subalterno”, disturba la linearità e l' “armonia” della rappresentazione con risa, urla, rumori, nenie incomprensibili; l'India colonizzata, ridotta al silenzio della parola e dello sguardo, irrompe all'improvviso, infastidisce l'udito, è in dissonanza con le immagini e i suoni rassicuranti dell'Ambasciata di Francia. Pasolini fa vedere, invece, la sua India fatta anche di lebbrosi, di mendicanti, di arti monchi, di santoni, l'orrore non viene suscitato dal rifiuto della sua rappresentazione bensì dalla sua tragica evidenza, dalla sua adesione ad esso.

India song è un film che procede lento, descrive la relazione fra ricordi e sensazioni fisiche trascurando l'azione, non accade nulla, i personaggi non parlano ad eccezione del vice-console che con il suo urlo manifesta l'orrore dell'Occidente alienato a se stesso e all'Altro, frantumando anche lui, come l'India, l'armonia della rappresentazione. Il vice-console è infatti colui che è messo da parte dai suoi connazionali poiché appartiene allo spazio là-fuori, si identifica con Lahore (*là-hors*) facendo scoppiare, con i suoi gesti inconsulti, *l'à plomb* della comunità di bianchi in India. I suoi gesti folli disturbano l'ordine degli occidentali, egli fa paura perché ha lucidamente aderito a quel là-fuori, ha vissuto materialmente il contrasto di questa sua doppia appartenenza che è diventata distruttiva e autodistruttiva. Egli ha capito che la relazione con l'Altro non può basarsi solo sulla ragione di un soggetto atto a “comprendere”, gli spari e le urla fanno sentire come l'Altro si chiuda nel suo spazio opaco, decretando la disfatta della ragione.

È un film fortemente uditivo, si possono chiudere gli occhi di fronte ai lebbrosi di Pasolini poiché l'orrore così immediatamente visto genera reazioni di repulsione, ma l'angoscia suscitata dall'insinuarsi costante di suoni perturbanti, il "fastidio" da essi procurato pur senza il supporto di immagini, si insinua in maniera ancor più subdola nella coscienza dello spettatore poiché è più facile rifiutare le immagini dei suoni. È un film anticinematografico nel senso etimologico, manca il movimento, e così l'andare verso l'Altro viene sostituito dal desiderio dell'altro/Altro. La scrittura filmica, come del resto quella testuale, non è una scrittura mimetica, il film si basa su stati d'animo alterati provocati da ricordi frammentati di più soggetti scissi, le immagini sono per la maggior parte fisse, i personaggi, a volte, si muovono in esse, lentamente, le inquadrature assomigliano a quadri, le voci parlano di "azioni", raccontano ciò che non si potrebbe conoscere con la sola visione.

È la crisi della conoscenza solo logocentrica o solo visiocentrica, il mondo viene esperito da più punti di vista e da più modi di intellighere, ciò che resta è la dinamica della relazione, la dinamica dell'ascolto. L'India si insinua nella parola alienata all'immagine, nel familiare visivo (gli edifici, il paesaggio, gli interni in stile occidentale) reso estraneo dalle parole in sottofondo che parlano di malattia, miseria e morte. La parola ossessiona l'immagine, la assedia così come la mendicante assedia con la sua voce l'ambasciata di Francia rendendo consapevole l'Occidente della presenza dell'Altro, della traccia dell'Altro che si manifesta con una sua propria lingua sconosciuta al mondo occidentale.

A differenza di Pasolini nel cui film l'Altro parla in inglese, la lingua dei colonizzatori, la lingua veicolare comprensibile all'occidentale per cui l'incontro

avviene nella lingua dei dominatori, l'Altro della Duras parla la sua lingua incomprensibile. La Duras lascia all'Altro molto spazio; la mendicante occupa buona parte del testo scritto e la sua voce attraversa il film costantemente, la scrittrice però preferisce la presenza nell'assenza e ciò evita anche il rischio di scivolare nella retorica esotico-orientalista della sua rappresentazione. La non-rappresentazione può essere considerata pure una difesa, un sopperire alla mancanza di strumenti di decodificazione dell'Altro.

India song si pone quindi nella dimensione emozionale, simbolica.

Ciò che si vede rimanda ad un'altra realtà, ad un altro tempo che, però, dialoga col presente: la foto della protagonista sul pianoforte, la stoffa con i lustrini, l'orologio alla parete, lo specchio, il montaggio teatrale in cui la telecamera è fissa su un ambiente hanno la funzione del *flashback* del cinema tradizionale, funzione evocativa e straniante. È la produzione, attraverso il ritmo e le inquadrature lente di oggetti e di interni, della frammentazione della realtà attraverso i ricordi, pezzi di vita che emergono dal passato cercando una collocazione nel presente. Così le inquadrature finali: gli alberi, il paesaggio, la cartina stile retrò dell'India e la telecamera che si sofferma sulla città di Savannakhet mentre in sottofondo una voce indiana parla in maniera incomprensibile, fanno capire come la Duras abbia trovato un modo nuovo e diverso per parlare dell'Altro che si inserisce nello spazio opaco fra parola e montaggio in cui l'inconciliabilità dell'enunciato linguistico con l'immagine mette in crisi il rapporto referenziale a favore di uno metaforico con la realtà.

E la scrittrice si pone dentro questo rapporto metaforico; in un'intervista a Carlos Clarens, afferma di essere molto di più della semplice regista del film: "I'm

in the film. Because these are *my* ghosts, you see. I said this at Cannes: I am filming myself.”⁶⁷⁷ Ciò che mette in scena è il suo vissuto personale, la sua esperienza, attraverso la finzione di *India song*, la sua relazione con l’Altro incontrato nell’infanzia/adolescenza ma, filtrato, dalla suo essere soggetto storico con un bagaglio culturale e personale multiforme e contingente. Filmare le proprie ossessioni significa lavorare materialmente su se stessi, sulla propria interiorità e sul proprio vissuto sentendone fisicamente gli effetti. Si è soggetto/oggetto della propria storia che si innesta nella Storia.

Il corpo nella sua totalità ed eterogeneità assume un’importanza notevole nel linguaggio cinematografico e nell’esperire la realtà. Anche Pasolini, nell’evento organizzato a Bologna nel 1975 dall’amico Fabio Mauri, “espone” il suo corpo alla proiezione, sulla camicia bianca da lui indossata, di scene tratte dal Vangelo secondo Matteo. Il corpo, visibile di Pasolini e quello, invisibile della Duras, diventa medium fra pensiero e vissuto, fra pensiero e scrittura, fra storia e Storia. Pasolini, presente nei suoi *Appunti*, dimostra come cinema e vita siano scandalosamente legati al suo corpo e come il suo corpo sia appassionatamente connesso alla realtà ed alle sue problematiche più scottanti fra cui quella del Terzo Mondo. L’intellettuale, attraverso i linguaggi che usa e che organizza secondo un ritmo che è movimento della parola nel discorso ma anche movimento del soggetto nella parola, esprime la propria esperienza della realtà, il proprio essere-nel-mondo, il proprio relazionarsi al mondo, luogo di riflessione e di azione.

⁶⁷⁷ Clarens, C., *India Song and Marguerite Duras*, cit., p. 34.

La telecamera che dialoga con la realtà, che la ri-scrive mostra come, in Pasolini, il pensiero, in Duras, il ricordo, cerchi un riscontro, un referente nella realtà. Per Pasolini non sempre è possibile che la *sua* realtà incontri la realtà, mentre i fantasmi interiori della Duras assediano metaforicamente il testo ed il film senza diventare realtà visibile. In entrambi gli autori è la natura dinamica della realtà che viene colta attraverso le tecniche audiovisive, ed il suo riservarsi degli spazi di opacità in cui l'India, inserendosi, fa saltare la linearità del linguaggio occidentale. Il corpo deforme, brutto ma anche dolce, sorridente dell'India di Pasolini e il corpo-gola-suono di Duras, fatto di urla e risa scomposte ma anche di melodie, ci racconta il modo in cui l'India ha incontrato e sconvolto il linguaggio dei nostri autori. Pasolini chiude i suoi *Appunti* come aveva fatto già con il testo *L'odore dell'India*, con la descrizione dei roghi dei morti in cui il corpo da bruciare non si distingue dalla legna che lo arderà, e questo bruciare mostra tutta la fisicità dell'India cui il regista aderisce con un senso profondo di comunione.

India song termina con la voce della mendicante che parla mentre una cartina geografica in cui si fa fatica ad individuare delle località precise, viene inquadrata lentamente; il cerchio si chiude, il film, cominciato con la voce dell'Altro, finisce con la stessa voce, la voce dell'appartenenza, la voce dell'India. Il rapporto fra due mondi, l'occidentale e l'orientale, entrambi percepiti come malati e alienati non presenta differenze nella tragicità, bensì una sconcertante specularità.

CONCLUSIONE

Attraverso questo nostro viaggio la figura dell'India, spesso analizzata come caso di orientalismo e di esotismo, ha permesso, invece, di ripensare e ricostituire un diverso immaginario, un immaginario in cui essa fa “scoppiare” il discorso lineare, essenzialista occidentale permettendo di delineare un percorso geografico, storico, culturale al di là delle antinomie, permettendo la relazione, la contaminazione di mondi diversi, scritture diverse e scrittori diversi.

Questi, pur non essendo del tutto immuni da tentazioni orientaliste, hanno creato, grazie all'incontro con l'India, scritture frammentarie, fantasmagoriche, sensoriali, opache, che diventano elemento di rottura del discorso esotico-orientalista. L'India è irreali, immensa, strana, impossibile, insopportabile, monotona, scoraggiante, indifferente, folle, paradossale. È costituita da ciò che Paz chiama “bagliori” fugaci, realtà intraviste. L'atmosfera è, certo, suggestiva e esotica ma nel senso dato da Segalen:

L'exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.
Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les moeurs, les races, les nations, les autres; mais au contraire éjouissons-nous de ne le pouvoir jamais.⁶⁷⁸

L'Altro non può essere ridotto, com-preso ma intravisto attraverso gli odori, la musica, il canto, come in Pasolini e Duras. L'idea di Moravia è una fra le tante,

⁶⁷⁸ Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier : Éd. Fata Morgana, 1978, p. 25.

non riducibile *all'idea*, il diario di Ginsberg, ha la forma di *quel* diario, pieno di poesie, di disegni stilizzati nelle cui pagine ci si perde più che ritrovarsi. Gli *Appunti* con la macchina da presa di Pasolini gli fanno, invece, scoprire l'impossibilità di realizzare un lungometraggio. Gli *Appunti* fanno parte del progetto di un Poema sul Terzo Mondo che avrebbe dovuto comprendere l'India, l'Africa Nera, i Paesi Arabi, Sud America e Nord America in cui ambientare un episodio del film. Associare il poema al film, significa far sì che poesia e cinema diventino medium attraverso cui ripensare la storia, la geografia, il tempo. Poesia e cinema condividono la materialità delle immagini, dei suoni, del ritmo ma anche il dinamismo di una scrittura che non si lascia ridurre a mere parole disposte in sequenza. È attraverso queste diverse possibilità di scrittura in cui si concretizza la contaminazione dei discorsi dell'Altro e sull'Altro, che l'alternativa alla trasparenza diventa possibile.

I nostri scrittori, gli intellettuali degli anni sessanta, confrontandosi con la figura dell'India e con un Terzo Mondo che si affacciava a turbare i sogni della borghesia occidentale, sono stati "costretti" a ripensare il loro impegno in una fase storica di decadenza dell'umanesimo, del marxismo, dei valori del cattolicesimo. Pur organici alla società in cui vivono, essi proclamano il loro dissenso, la loro disobbedienza alle proposte del mondo capitalistico e piccolo borghese nei cui confronti lanciano strali.

Pasolini e Ginsberg fanno della loro marginalità rispetto alla società massificata e dei consumi, una forza. È da questo spazio liminare che sferzano il mondo capitalistico, la società dei consumi; questo è il dramma di Pasolini: il genocidio culturale perpetrato nei confronti delle Periferie fagocitate e omologate

dal Centro. Il viaggio in India non fa che confermare queste sue, quanto mai attuali, considerazioni.

L'impegno dell'intellettuale si traduce in scritture dinamiche, che producono un nuovo modo di essere-nel-mondo, mettendo in discussione le tradizionali categorie di narrazione, di storia, di arte. Guardare l'Altro, incontrarlo vuol dire farsi ascoltatore di voci nuove e molteplici che si impongono all'attenzione del mondo.

Paz e Moravia, intellettuali dentro le istituzioni, l'uno come ambasciatore del Messico in India, l'altro, parlamentare europeo, non abdicano al loro diritto di critica, ad una parola, che, seppure meno trasgressiva di quella di Pasolini, di Ginsberg e di Duras, è foriera di valori politici, sociali e culturali, parola che diventa prassi, parola che agisce sulle coscienze e sul politico: Paz con le dimissioni da ambasciatore in seguito alla repressione dei moti studenteschi del '68 in Messico, Moravia, svelando e denunciando le ipocrisie di quel mondo borghese cui pure apparteneva. Duras offre, invece, una visione chiusa, disarmonica del mondo, in cui la parola non riesce a raggiungere le immagini, non riesce a concatenarsi all'azione. Tutte queste scritture con il loro intento di produrre e di proporre un nuovo modo di relazionarsi al mondo e a loro stessi, un nuovo modo di intendere la soggettività non più ordinatrice della realtà ma in divenire nella realtà e con la realtà, creano un nuovo modo di captare l'Altro nello spazio opaco del frammento, del bagliore, del suono, della voce. E quando il contatto con l'Altro diventa "insopportabile" si ricorre all'ironia, una figura che apre nuove strade, nuovi interrogativi, nuovi modi di relazione. Proprio questa figura, molto usata soprattutto da Ginsberg, che avvicina e allontana all'Altro, che

disperde il discorso in rivoli diversi, moltiplicandolo, stravolgendolo fino a farlo scoppiare, merita ulteriori indagini e approfondimenti.

L'intellettuale diventa autorevole mediatore di voci e di senso, snodo dell'incontro/scontro fra società e potere. Pasolini rappresenta l'intellettuale scomodo, che vive a margine fra società e *borgate* e che dà all'impegno sociale e letterario una concretezza fisica. Il corpo e la realtà, da lui intese come linguaggio, agiscono potentemente e radicalmente scandalizzando gli ambienti perbenisti e benpensanti italiani. Il corpo diventa luogo di lotta e di militanza in quanto *medium* di esperienze e di linguaggi diversi, un corpo aperto alla realtà ma contro le distorsioni del sistema e del potere. Come il corpo e la voce di Ginsberg che fa dell'esperienza indiana il suo nuovo, visibile, concreto modo di rapportarsi all'America intollerante, in guerra degli anni sessanta. L'ascolto e l'incontro, grazie all'India, di questi intellettuali diversi ma affini nel loro captare voci altre, complesse, problematiche, getta nuova luce su un mondo non più riducibile e riconducibile all'Occidente e al suo logos. Il discorso si rivela *ébranlé* dalla retorica, dall'ironia, dall'emergere di nuove soggettività che interagiscono e cambiano quelle dei nostri intellettuali. Moravia, con i suoi numerosi riferimenti alla storia italiana e indiana, a Nehru e al suo interesse per Garibaldi, apre la strada ad nuovo possibile percorso di ricerca lungo la linea che collega Italia e India e che i *Subaltern studies*, negli anni ottanta, hanno percorso rifacendosi al pensiero di Gramsci.

La narrazione dell'India/sull'India permea il discorso occidentale frammentandolo, rendendolo discontinuo come l'esperienza dell'Altro che costringe a ripensare il mondo al di là di griglie precostituite.

È ciò che esprimono i nostri autori: la pluralità dell'esperienza, delle voci, di un incontro che produce un nuovo modo di essere nel mondo e un nuovo linguaggio che interagisce con la realtà e con la soggettività. L'intellettuale degli anni sessanta non è solo testimone dell'incontro con l'Altro ma si lascia modificare da questa esperienza creando un nuovo spazio linguistico, anche scandaloso, perturbante, che diventa il luogo in cui esprimere il proprio dissenso e la propria denuncia della società capitalista. In questo spazio Pasolini denuncia l'agonia culturale delle tradizioni locali cooptate dalla società di massa, in questo spazio Ginsberg, in una fantasmagoria di scritture, fa convivere temporalità e categorie culturali diverse aprendo a nuove possibilità di pensare la tradizione occidentale, in questo spazio Duras fa saltare la corrispondenza parole/senso/immagini/, in questo spazio Paz e Moravia capiscono che il dialogo con il mondo deve andare al di là dell'eurocentrismo da cui, a volte, si lasciano intrappolare.

E l'intellettuale contemporaneo?

Oggi è inserito in una dimensione di mercato, professionalizzato, deve rapportarsi ai media, ad una società che, spesso, ne compromette il suo spirito critico. Riprendendo Bauman,⁶⁷⁹ l'intellettuale da legislatore, cioè formatore delle coscienze, è diventato interprete, cioè comunicatore del proprio sapere sul mercato. È diventato un intellettuale manager del proprio sapere, dispensatore di saggezza semplificata, accessibile al grande pubblico di cui è diventato opinionista. E l'opinione pubblica si sente lusingata nell'ascoltare discorsi che

⁶⁷⁹ Bauman, Zygmunt, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino : Bollati Boringhieri, 2007.

riflettono il proprio pensiero e che coincidono con l'autorevolezza di quelli fatti dall'intellettuale. Quest'ultimo, da depositario e divulgatore della *sophia*, sembra essere diventato portavoce della *doxa*. Siamo, dunque, di fronte ad una frammentazione di tale figura? Da coscienza critica del proprio tempo e dei tempi, a uomo di mercato? Da eretico a ortodosso, di un'ortodossia creata a tavolino fiutando e inserendosi nel sentire comune in cui trova legittimazione? E la stessa eresia, non è quella sofferta e vissuta drammaticamente da Pasolini, bensì un parlare in dissonanza con l'opinione comune in nome del puro provocare, del mero essere-contro, che fa proselitismo e *audience*. L'intellettuale ha ben capito che tutto si gioca a livello di parola mediatica, comunicativa. Qual è, allora, il ruolo della sua parola oggi, se da ispiratrice d'azione è diventata semplice comunicazione?

Said nel suo *Dire la verità*⁶⁸⁰ paventava il professionalismo come minaccia al ruolo dell'intellettuale, che compromette il piacere e l'entusiasmo per la ricerca e ne ridimensiona lo spirito critico. Per Said, voce di quella marginalità che cerca di scardinare e criticare il potere della conoscenza legato a quello della politica, l'intellettuale deve sollevare questioni provocatorie essendo un *outsider*, un emarginato, colui che sfida le ortodossie poiché rappresenta le istanze dimenticate e/o censurate, rappresenta colui che avvia il dialogo con le marginalità, con le differenze. E il linguaggio diventa fondamentale, afferma Said, per svelare le trappole del potere, per permettere all'intellettuale di agire, di dare rilievo alla sua azione nel mondo, di esercitare il suo spirito critico, laico, ironico. Si riscontrano delle affinità, grazie anche alle figure della "marginalità" come l'India, ma anche

⁶⁸⁰ Said, Edward, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano : Feltrinelli, 1995.

l’Africa e il Medio Oriente, fra i nostri autori e alcune delle voci “altre” contemporanee. Un filo rosso lega l’impegno di Said, di Mudimbe, di Mbembe, l’importanza da essi data all’esercizio dello spirito critico, dell’ironia non senza una vena di malinconia e di sconforto, a quello dei nostri scrittori. Queste voci hanno creato una rete di relazioni problematiche e critiche nei confronti del potere e della politica, nei rapporti fra Occidente e cosiddetto Terzo Mondo, una relazione permeata ancora da dinamiche di potere economico che rispecchiano quelle di tipo coloniale mai del tutto scomparse. L’ascolto di queste voci che pensano, scrivono e agiscono dentro e contro il sistema, diventa sempre più difficile perché non sostenuto da quella predisposizione al dialogo con l’intellettuale, isolato e non ascoltato dalla politica. L’intellettuale contemporaneo rivela un pensiero problematico, che ha bisogno di essere rifondato e ridefinito anche alla luce di queste figure sempre più presenti e pressanti sulla scena geopolitica e sociale mondiale. Un pensiero che deve sfidare il silenzio omologante della società globalizzata e globalizzante in nome di quelle voci che appartengono allo spazio che Adriana Cavarero⁶⁸¹ chiama: *locale assoluto*, non legato ad un territorio né ad una dimensione di continuità. Il *locale assoluto* è l’accadere della politica in un luogo senza confini predefiniti, fissi. È il luogo in cui, dovunque nel mondo, “degli esseri umani si comunicano attivamente la loro unicità e la mostrano come il dato materiale costituitosi nella contestualità della relazione.”⁶⁸² Di questo *locale assoluto* l’intellettuale di oggi dovrebbe essere la voce attiva, particolare, unica che capta, incontra altre voci senza la pretesa di

⁶⁸¹ Cavarero, Adriana, *A più voci, filosofia dell’espressione vocale*, Milano : Feltrinelli, 2005, p. 222.

⁶⁸² Ibid., p. 223.

regolare, organizzare, ridurre. L'intellettuale che diventa il punto di incontro della sua voce con quelle della società, della politica, degli Altri. Questo implica un ripensamento delle categorie di razionalità, di umanesimo, di linearità storica che già i nostri autori avevano anticipato, vivendo epidermicamente la crisi di una soggettività non più al centro della storia ma aperta alla relazionalità, alla dislocazione, alla prossimità. L'intellettuale deve quindi continuare a proporre un pensiero che diventi ermeneutico, aperto, cioè, al dialogo con la contemporaneità e con tutte le sue "marginalità".

Da questo dialogo non può che scaturire una voce di speranza, di sogno, una voce che favorisca la congiunzione, l'incontro. Le figure dell'Altro diventano così luogo concreto e importante di speranza sovversiva per un pensiero che attraversi il mondo senza nulla imporre, un pensiero trasgressivo che faccia dell'interstizio, della contaminazione, del divenire il suo punto di forza.

BIBLIOGRAFIA

- Agacinski, Sylviane, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Anderson, Benedict, *Imagined communities*, London – New York : Verso, 1983.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at large. Cultural dimension of globalization*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.
- Asor Rosa, Alberto, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di S. Fiori, Bari : Laterza, 2009.
- Auerbach, Erich, *Figura*, France : Belin, 1993.
- Augé, Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Fayard : France, 1994.
- Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano : Adelphi, 1993.
- Barat, François, Farges Joël, *Marguerite Duras*, Paris : Éd. Albatros, 1975.
- Bastiaenen, Etienne, *India-Song, Duras-Song*, "Revue Générale", n.1, Janvier 1981.
- Bauman, Zygmunt, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino : Bollati Boringhieri, 2007.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Language*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1958.
- Bensmaïa, Réda, *Un cinéma de la cruauté*, "CinémAction", n. 81, 4^o trimestre, 1996.

- Berger, John, *Modi di vedere*, a cura di Maria Nadotti, Milano : Bollati Boringhieri, 2004.
- Berger, John, *Sul disegnare*, a cura di Maria Nadotti, Milano : Libri Scheiwiller, 2008.
- Berger, John, *Sul guardare*, a cura di Maria Nadotti, Milano : Bruno Mondadori, 2003.
- Bhabha, Homi, *In a spirit of calm violence*, in Ed. by Prakash, Gyan, *Imperial histories and Postcolonial displacement.*, New Jersey : Princeton University Press, 1995.
- Bhabha, Homi. *The location of culture*, New York : Routledge, 1994.
- Bonitzer, Pascal, *Le regard et la voix*, France : Union Générale d'Éditions, 1976.
- Borgomano, Madeleine, *L'histoire de la mendicante indienne, une cellule génératrice de l'oeuvre de Marguerite Duras*, "Poétique", 48, novembre 1981.
- Boyer, Alain-Michel, *Pier Paolo Pasolini. Qui êtes-vous?*, Lyon : La Manufacture, 1987.
- Brioschi, Franco, Di Girolamo, Costanzo (a c. di), *Manuale di letteratura italiana per generi e problemi*, Torino : Bollati Boringhieri, vol. 4., 1996,
- Canetti, Elias, *La coscienza delle parole*, Milano : Adelphi, 1984.
- Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano : Feltrinelli, 2005.
- Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris : Présence Africaine, 1955.
- "Cinémaction", 64 , 3 trimestre 1992.

- Clarens, Carlos, *India Song and Marguerite Duras*, "Sight and Sound", 45:32-5, n. 1, winter 1975/76.
- Clifford, James, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1988.
- Cohn, Bernard S., *The Command of language and the language of command*, in Éd. Ranajit, Guha (Delhi), *Subaltern Studies IV – Writing on South Asian History and Society*, Oxford-New York : Oxford University Press, 1985.
- Colazzo, Cosimo, *Viaggio, dunque scrivo*, "L'Adige", 28/3/1990.
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris : Gallimard, 1990.
- De Man, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of contemporary criticism*, New York : Oxford University Press, 1971.
- De Man, Paul, *The resistance to theory*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986.
- De Pascale, Gaia, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino : Bollati Boringhieri, 2001.
- Dedola, Rossana, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano : Bruno Mondatori, 2006.
- Deleuze, Gilles, Carnet, Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1997.
- Dreyfus, Hubert, Rabinow, Paul, *Michel Foucault: un parcours philosophique*, Paris : Gallimard, 1984.
- Druon, Michèle, *La 'maladie de la mort' du sujet dans India Song: Une allégorie postmoderne*, "L'Esprit Créateur", 30, n.1, Spring 1990.

- Dumont, Louis, *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Paris : Gallimard, 1966.
- Duras, Marguerite, Gauthier, Xavière, *Les parleuses*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1974.
- Duras, Marguerite, *India song, texte – théâtre – film*, Paris : Gallimard, 1973.
- Eck, L. Diana, *Darśan – Seeing the divine image in India*, Pennsylvania : Anima Books, 1981.
- Eliade, Mircea, *L'Inde*, Paris : L'Herne, 1988.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris : Gallimard, 1991.
- Fanon, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris : Éditions du Seuil, 1952.
- Ferretti, Gian Carlo, *Bassani, Cassola, Pasolini*, Editori Riuniti : Roma, 1964.
- Ferretti, Gian Carlo, *Idea e odore dell'India*, “Il contemporaneo”, maggio 1962.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977.
- Fortini, Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino : Einaudi, 1993.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1986.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel, *Taccuino persiano*, a cura di Renzo Guolo e Pierluigi Panza, Milano : Guerini e Associati, 1998.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985.
- Gandhi, Leela, *Postcolonial theory. A critical introduction*, New York : Columbia University Press, 1998.
- Ganguly, Suranjan, *Allen Ginsberg in India: an interview*, “Ariel: A review of international English literature”, 24, 4, October 1993.

- Gifford, Barry (ed. by), *As ever – The collected correspondence of Allen Ginsberg and Neil Cassidy*, Creative Arts Book Company, 1977.
- Ginsberg, Allen, *Diario indiano*, trad. it. di Fernanda Pivano, Milano : Arcana editrice, 1994.
- Ginsberg, Allen, *Indian journals*, New York : Grove Press, 1970.
- Ginsberg, Allen, *Urlo e Kaddish*, a cura di Luca Fontana, Milano : Net, 2003.
- Glissant, Édouard, *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris : Gallimard, 1994.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard, 1990.
- Godzich, Wlad, *The culture of Literacy*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1994.
- Gramsci, Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Cagliari : Davide Zedda Editore, 2007.
- Gramsci, Antonio, *Le opere*, a cura di Antonio A. Santucci, Roma : Editori Riuniti, 1997.
- Greene, Naomi, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*, Princeton : Princeton University Press, 1990.
- Heidegger, Martin, *Chemins qui mènent nulle part*, Paris : Gallimard, 1962.
- Huglo, Marie Pascale, Rocheville Sarah (dirigé par), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- In light of India*, "Kirkus Reviews", 64, n.24, December 15, 1996.
- In light of India*, "Library Journal", 122, February 15, 1997.
- In light of India*, "Publishers Weekly", 244, January 13, 1997.
- Inden, Ronald, *Imagining India*, Massachusetts : Blackwell, 1990.

- Inden, Ronald, *Orientalist constructions of India*, "Modern Asian Studies", 20, 3, 1986.
- Ishaghpour, Youssef, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris : Denoël/Gonthier, 1982.
- Jutel, Thierry, *Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout [est] ce qu'il n'y a pas dans India Song*, "The French Review", 66, n.4, March 1993.
- Kadir, Djelal, *The Other writing – Postcolonial essays in Latin America's writing culture*, Indiana : Purdue University Press, 1993.
- Kaplan, Martha, *Panopticon in Poona: Essay on Foucault and Colonialism*, "Cultural Anthropology", 10, 1, (Feb. 1995).
- Khilnani, Sunil, *The idea of India*, New York : Farrar Straus Giroux, 1997.
- Kracauer, Siegfried, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano : Il Saggiatore, 1962.
- Kristeva, Julia, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano : Feltrinelli, 1988.
- Kronsky, Betty, *Allen Ginsberg in India: Therapy, Buddhism, and the Myth of Happiness*, "The Humanist", 35, n.1, January-February 1975.
- Kushigian, Julia A., *Orientalism in the Hispanic literary tradition*, New Mexico : University of New Mexico Press, 1991.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, France : Christian Bourgeois Éditeur, 2004.
- Laurencin, Hervé Joubert, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris : Cahiers du cinéma, 1995.
- Leach, E. R., *Aspects of caste in South India, Ceylon and North-West Pakistan*, Great Britain : Cambridge University Press, 1960.

- Leavitt, John, *Cultural holism in the antropology of South Asia: the challenge of regional traditions*, "Contribution to Indian sociology" 26, 1 (1992).
- Loutfi, Martine A., *Duras'India*, "Literature/Film Quarterly", 14, n.3, 1986.
- Liotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Éd. Klincksieck, 1971.
- Malamoud, Charles, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris : Éd. La Découverte, 1989.
- Maldini, Sergio, *Grande reporter quel Pasolini*, "Il Resto del Carlino", 21/2/1990.
- Mann, C.G.H, *The music of India Song*, "Australian Journal of French Studies", 27, n.1, January-April 1990.
- Mannoni, Octave, *Prospero & Caliban - The psychology of colonization*, University of Michigan Press : Ann Arbor Paperbacks, 1990.
- Mariniello, Silvestra, *Oralità e scrittura nella linguistica pasoliniana*, Universitat de València, vol. 15, 1993.
- Mariniello, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid : Catedra, Signo e Imagen/Cineastas, 1999.
- Mbembe, Achille, *Postcolonialismo*, Roma : Meltemi, 2005.
- Ménil, René, *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris : Éd. Robert Laffont, 1981.
- Meschonnic, Henri, *Politique du rythme-politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, 1995.
- Mitchell, Timothy, *Colonising Egypt*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1988.
- Moravia, Alberto, Elkann, Alain, *Vita di Moravia*, Milano : Bompiani, 2007.
- Moravia, Alberto, *Un'idea dell'India*, Milano : Bompiani, 1962.

- Mudimbe, Valentin Y., *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris : Présence Africaine, 1982.
- Mudimbe, Valentin Y., *The idea of Africa*, Bloomington : Indiana University Press, 1994.
- Noguez, Dominique, *Éloge du cinéma expérimentale. Définitions, jalons, perspectives*, Paris : Centre George Pompidou, 1979.
- Noonan, Mary, *The spatialization of loss in the theatre of Marguerite Duras*, "Theatre Research International", vol. 23, n.3, Autumn 1998.
- Olivetti, Vittoria, *L'Italiano in India*, "L'Europa letteraria", ottobre 1962.
- Pandolfi, Mariella, *L'altro sguardo e il paradosso antropologico*, Prefazione all'edizione italiana di *Nazione e Narrazione* di Homi K. Bhabha, Roma : Meltemi, 1997.
- Paris, Renzo, *L'esperienza dell'India. Intervista ad Alberto Moravia*, in Moravia, Alberto, *Un'idea dell'India*, Milano : Bompiani, 1994.
- Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano : Garzanti, 1991.
- Pasolini, Pier Paolo, *Interviste Corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di Michele Gulinucci, Roma : Liberal Atlantide Editoriale, 1995.
- Pasolini, Pier Paolo, *L'Odore dell'India*, Milano : Longanesi, 1962.
- Pasolini, Pier Paolo, *L'Odore dell'India con Passeggiatina ad Ajanta e Lettera da Benares*, Milano : Garzanti, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Parma : Guanda, 1990.
- Pasolini, Pier Paolo, *Le regole di un'illusione, il cinema, i film*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma : Ass. Fondo P.P. Pasolini, 1991.

- Pasolini, Pier Paolo, *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino : Einaudi, 1988.
- Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano . Garzanti, 2000.
- Paz, Octavio, *Lueurs de l'Inde*, Paris : Gallimard, 1997.
- Paz, Octavio, *Versant Est*, Paris : Gallimard, 1978.
- Pellegrino, Angelo, *Verso Oriente – Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.
- Pivano, Fernanda, *India India India*, Prefazione alla traduzione italiana di Allen Ginsberg, *Diario Indiano*, Milano : Arcana, 1994.
- Prédal, René, *Marguerite Duras, un livre – un film INDIA SONG*, “Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice”, n.29, 1977.
- Pressburger, Giorgio, *Tragica e tenera quell'utopia*, “La Repubblica”, 24/3/1990.
- Quiroga, José, *Understanding Octavio Paz*, University of South Carolina Press, 1999.
- Ramanujan, A. K., *Is there an Indian way of thinking? An informal essay*, “Contribution to Indian sociology”, 23, 1, (January-June 1989).
- Rancière, Jacques (sous la direction), *La politique des poètes*, Paris : Éditions Albin Michel, 1992.
- Richardson, Michael, *Orientalisme et negritude - de la réciprocité en anthropologie*, “Gradhiva”, 5, Hiver 1988, 13-20.
- Ricouart, Janine (ed. by), *Marguerite Duras lives on*, Lanham, Maryland : University Press of America, 1998.
- Rodman, Selden, *Tongues of fallen angels*, New York : New Directions Books, 1972.

- Rohdie, Sam, *The passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington : Indiana University Press, 1995.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
- Roszak, Theodore, *The making of a counter culture*, New York : Anchor Books, 1969.
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*, New York : Vintage Books, 1993.
- Said, Edward, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano : Feltrinelli, 1995.
- Said, Edward, *Orientalism reconsidered*, in Moore-Gilbert, Bart, Stanton ,Gareth and Maley, Willy (ed. by), *Postcolonial criticism*, London and New York : Longman, 1994.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York : Vintage Books, 1978.
- Santarone, Donatello, *Mediazione letteraria e immagine europea dell'Oriente: l'India di Moravia e Pasolini*, "Studi emigrazione", XLIV, n. 165, marzo 2007.
- Sanvitale, Francesca, *Passaggio in India*, "L'Espresso", 25/2/1990.
- Sartre, Jean-Paul, *Orfeo negro*, in *Che cos'è la letteratura?*, Milano : Net, 2004.
- Segalen, Martine, *L'autre et le semblable*, Paris : Presses du CNRS, 1989.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier : Éd. Fata Morgana, 1978.
- Selous, Trista, *Imaginary pictures in Le vice-consul and India Song*, "Australian Journal of French Studies", 34, n.1, January-April 1997.
- Sharma, R. S., *Indian Journals: Ginsberg spiritual odyssey*, "The Literary Criterion", 16, n.3, 1981.

- Singer, Milton, *Passage to more than India: A Sketch of changing European and American Images, When a Great Tradition Modernizes*, New York : Praeger Publishers, 1972.
- Soldati, Mario, *America primo amore*, Palermo : Sellerio, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the subaltern speak?*, in Nelson, Cary and Grossberg, Lawrence, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1988.
- Taylor, Lib, *Sound tracks: the soundscapes of India Song*, "Theatre Research International", vol. 23., n. 3, Autumn 1998.
- Taylor, Robert, *Octavio Paz invents his own reality*, "Boston Globe Online", October 12, 1990.
- Tessari, Roberto, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze : Le Monnier, 1977.
- The Intellectual embodied in his medium, or the cinematic Passion of Pier Paolo Pasolini* (in corso di stampa).
- Thomas, Nicholas, *Colonialism's culture: anthropology, travel and government*, New Jersey : Princeton University Press, 1994.
- Tornitore, Tonino, *Moravia e l'India*, Introduzione a Moravia, Alberto, *Un'Idea dell'India*, Milano : Bompiani, 1994.
- Trevelyan, Raleigh, *One nation under many Gods*, "The New York Times Book Review", March 30, 1997.
- Vigorelli, Giancarlo, *Due viaggi in India*, "Il Tempo" (settimanale), Roma, 31/3/1962.
- Whittemore, Reed, *From 'Howl' to OM*, "The new republic", July 25, 1970.

Williams, Sylvia, *Marguerite Duras' India Song – Texte Théâtre Film*, “Australian Journal of French Studies”, 23, n.3, september-december 1986.

Williams, Sylvia, *Silent spaces: places for story-telling in the works of Marguerite Duras*, “Australian Journal of French Studies”, vol. XXXIV, n.1, January-April 1997.

Wilson, Jason, *Octavio Paz*, Boston : Twayne Publishers, 1986.

Film

Duras, Marguerite, *India song*, film, 1975.

Pasolini, Pier Paolo, *Appunti per un film sull'India*, documentario, 1967-68.