

FATA

# MORGANA



# FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

*Direttore* Roberto De Gaetano

*Comitato scientifico* Dudley Andrew, Raymond Bellour,  
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,  
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Massimo Fusillo, Annette Kuhn,  
Pietro Montani, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

*Comitato direttivo* Marcello W. Bruno, Alessia Cervini,  
Daniele Dottorini, Michele Guerra, Bruno Roberti,  
Antonio Somaini, Salvatore Tedesco, Luca Venzi, Dork Zabunyan

*Caporedattore* Alessandro Canadè

*Redazione* Daniela Angelucci, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Massimiliano Coviello,  
Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Angela Maiello, Carmelo Marabello,  
Emiliano Morreale, Alessio Scarlato, Christian Uva, Francesco Zucconi

*Coordinamento segreteria di redazione* Loredana Ciliberto (resp.), Simona Busni

*Segreteria di redazione* Raffaello Alberti, Deborah De Rosa, Patrizia Fantozzi,  
Giovanni Festa, Caterina Martino, Teresa Lara Pugliese, Nausica Tucci

*Progetto grafico* Bruno La Vergata

*Webmaster* Alessandra Fucilla

*Direttore Responsabile* Walter Pellegrini

*Redazione*

DAMS, Università della Calabria  
Cubo 17/b, Campus di Arcavacata - 87036 Rende (Cosenza)  
*E-mail* fatamorgana.rivista@gmail.com  
*Sito internet* <http://fatamorgana.unical.it>

*Amministrazione - Distribuzione*

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI  
Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza  
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672  
*E-mail* info@pellegrinieditore.it  
*Sito internet* [www.pellegrinieditore.com](http://www.pellegrinieditore.com)

ISSN 1970-5786

Abbonamento annuale € 40,00; estero € 50,00; un numero € 18,00  
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti  
30 gg. prima della scadenza) c.c.p. n. 11747870 intestato a  
Pellegrini Editore - Via G. De Rada, 67/c - 87100 Cosenza  
Per l'abbonamento on line consultare il sito [www.pellegrinieditore.com](http://www.pellegrinieditore.com)

## SOMMARIO

### INCIDENZE

- 9 **La pluralità del mito.**  
**Conversazione con Maurizio Bettini**  
a cura di Bruno Roberti e Luca Venzi

### FOCUS

- 25 **L'intreccio, il carattere e la vita**  
Roberto De Gaetano
- 39 **La stanza del Padre o della Grande Madre:  
auto-mitobiografie nel cinema**  
Anton Giulio Mancino
- 53 **André Bazin: il cinema come compimento e inversione del mito**  
Marco Grosoli
- 65 **Il montaggio cinematografico come dispositivo mitopoietico**  
Daniela Sacco
- 77 **Salvador Dalí: per una teoria della televisione liquida**  
Anna Luigia De Simone
- 89 **Il mito del primo film brasiliano e il riuso  
delle immagini di Santos Dumont**  
Wilson Oliveira Filho, Márcia Cristina da Silva Sousa,  
Guilherme Lima
- 99 **Cinema come mitopoiesi della soggettività.  
Herzog, il viaggio, la guerra**  
Giuseppe Panella, Silverio Zanobetti
- 111 **La creazione della donna**  
Simona Busni
- 129 **Il mito dell'ombra. Figure dell'oscurità nel contemporaneo**  
Denis Brotto
- 143 **Giona dal mito al cinema hollywoodiano**  
Camilla Bartolini

- 155 **Origine, connessione, trasformazione nelle strutture narrative del cinema e della serialità televisiva**  
Luca Bandirali
- 169 **"It's a trap!". *Star Wars* e le reinterpretazioni ludiche di un mito cinematografico**  
Mattia Thibault
- 183 **"My real job is saving the world": mitopoiesi di Scarlett Johansson**  
Alberto Scandola
- 195 **Nei luoghi del mito cinematografico. Il *film-induced tourism***  
Giulia Lavarone
- 207 **"Miti d'oggi": la Pixar Animation Studios**  
Christian Uva

#### RIFRAZIONI

- 223 **Filmare Eschilo: su Herzog e su altre decostruzioni dell'*Orestea***  
Massimo Fusillo, Mirko Lino
- 233 **Un mito indiano nella poetica di Pasolini**  
Luciano De Giusti
- 241 **L'*Orestiade* pasoliniana, filmare il mito nel divenire della storia africana**  
Melinda Toen
- 247 **Agonia di un mondo arcaico. Mitologia del pianto funebre nel cinema di Pasolini**  
Mattia Cinquegrani
- 253 **Storia, mito, utopia. Su *Salò o le 120 giornate di Sodoma***  
Giacomo Tagliani
- 261 ***Stalker* tra desiderio e narrazione**  
Carlo Serra
- 267 **La camera di Narciso**  
Caterina Martino
- 273 **Tra espiazione e innocenza. Reinvenzione del mito sacrificale in *Palermo oder Wolfsburg* di Schroeter**  
Alessandra Chiarini

- 279 **Come Cappuccetto Rosso ha divorato il lupo:  
*In compagnia dei lupi* di Jordan**  
Sara Casoli
- 285 **Il discorso degli archetipi in *Good Morning Babilonia***  
Maurizio Ambrosini
- 291 **La rimitizzazione dell'eroe in *La trilogia  
del cavaliere oscuro* di Nolan**  
Luciano Attinà
- 297 **Il mito smussato: *Gli abbracci spezzati* di Almodovar**  
Francesco Affronti
- 303 **La paradossale restaurazione del mito nel  
western contemporaneo: *Il Grinta***  
Vincenzo Tauriello
- 311 **Il mito della Monument Valley nell'“era dell'estinzione”**  
Pietro Masciullo
- 317 **Il gangster come eroe mitico. Rileggendo Robert Warshow**  
Peppino Ortoleva
- 343 *Abstract in inglese*

# Un mito indiano nella poetica di Pasolini

Luciano De Giusti

Nella seconda metà degli anni sessanta la filmografia di Pier Paolo Pasolini, salvo qualche digressione, è occupata pressoché interamente dai film del ciclo tragico che va da *Edipo re* (1967) a *Medea* (1970). Adattando per lo schermo alcune tragedie classiche, il regista le risospinge all'indietro, sprofondandole in retrospesione nei territori metastorici del mito di cui ciascuna si nutre, tanto che quel gruppo di film viene identificato anche come ciclo mitico<sup>1</sup>. Pasolini attinge così copiosamente all'energia custodita nel mito che le parole con le quali, in *Medea*, il Centauro educa il giovane Giasone, si possono legittimamente considerare una dichiarazione di poetica: «Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico».

In questa fase del cinema di Pasolini il mito è una presenza talmente pregnante e pervasiva da nutrire per vie sottocutanee anche *Teorema* (1968), un film che, nella sua natura di parabola allegorica sul sacro in età contemporanea, a prima vista potrebbe sembrare eccentrico rispetto al tempo arcaico narrato nei film coevi. Invece sappiamo (e, a ben guardare in trasparenza, scorgiamo) che anche quel film si nutre della forza che promana dal mito, nella fattispecie quello di Dioniso così come viene declinato nelle *Baccanti* di Euripide<sup>2</sup>.

Pur se largamente predominante, il mito greco non è tuttavia il solo a fornire fertili suggestioni al regista. Ce n'è uno, appartenente all'antica cultura religiosa indiana, trascurato dall'ingente massa critica degli studi, al quale non è stata finora riservata la dovuta attenzione, forse perché è all'origine di una delle opere minori nel corpus cinematografico del regista: *Appunti per un film sull'India* (1968). Ma a volte, ed è proprio questo il caso, le opere dette "minori" sono ingressi laterali capaci di propiziare un accesso alla poetica di un autore fecondo quanto quello consentito dai grandi portali

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1996; *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum, Udine 2004.

<sup>2</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettera aperta a Silvana Mangano*, in Id., *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1140-1143.

dei film consacrati come opere maggiori.

All'indomani di *Edipo re*, dal 20 dicembre 1967 al 10 gennaio 1968, Pasolini gira in India, per la Rai, un reportage destinato a essere programmato nella rubrica della prima rete "TV 7"<sup>3</sup>. Poiché il regista lo concepisce come sopralluogo per un film che sta maturando nella sua mente, *Appunti per un film sull'India* reca nel suo corpo testuale i segni di un duplice orientamento che lo rende un film anfibio, una formazione di compromesso tra il mandato televisivo e le istanze dell'autore che, sognando il film futuro, conferisce una piegatura alquanto personale alla sua esplorazione dell'universo indiano. Scrivendone alcuni anni più tardi, Antonio Tabucchi darà al suo contributo su questo documentario il titolo eloquente di *Nota su un doppio film*.<sup>4</sup> Il film oscilla infatti continuamente tra reportage sulle condizioni di vita nell'India del tempo e sopralluogo alla ricerca di volti e luoghi per il film da farsi.

Per corrispondere alle attese della committenza televisiva, Pasolini racconta i cambiamenti in atto nell'India che si affaccia alla modernità attraverso l'industrializzazione. Esercita così la propria vocazione di antropologo sul campo, da sempre connaturata al suo sguardo, non solo per assolvere a un obbligo contrattuale, ma per autentico interesse verso le trasformazioni che investono il popolo indiano: «Sono le immagini di un artista che in ogni luogo della terra riconosce gli uomini che gli stanno a cuore»<sup>5</sup>. Anche in questi segmenti, infatti, lascia affiorare ciò che gli preme. Raccogliendo la divergenza di opinioni tra operai e contadini sulla legge per il controllo delle nascite attraverso la sterilizzazione, nel contrasto tra la campagna ancora arcaica e la città industrializzata mette a fuoco la mutazione antropologica che intacca anche l'India, riconducibile al paradigma del conflitto a lui caro tra mondo antico e mondo moderno.

Attraverso questo polo tematico, che si configura come una invariante della poetica pasoliniana, affiorano passaggi segreti tra le due istanze in atto, il reportage e il sopralluogo: il primo ci rispinge verso il secondo che si rivela a ogni passo come l'anima profonda del film. Pur rispettando la clausola contrattuale di «un film-documentario su un paese del Terzo mondo agli albori della democrazia», sull'aereo che lo porta in India Pasolini confessa che il documentario «sarà soltanto il mio sopralluogo, i miei

---

<sup>3</sup> Andò in onda il 5 luglio 1968 e venne presentato alla XXIX Mostra del cinema di Venezia il 18 agosto 1968 nella sezione "Documentari". Da un precedente viaggio di Pasolini in India nel 1961 era nato il suo volume *L'odore dell'India* (1962).

<sup>4</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Nota su un doppio film*, in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 382.

appunti cioè, per un film da farsi in India». Non sarà solo un sopralluogo filmato, ma certo lo sarà soprattutto: «Preparerò già le inquadrature future riprendendo anche i possibili interpreti del film»<sup>6</sup>.

Quanto preannunciato in volo a Romano Costa, incaricato dalla Rai di seguire l'impresa, viene da Pasolini enunciato fin dall'inizio del film: «Io non sono qui per fare un documentario, una cronaca, un'inchiesta sull'India, ma per fare un film su un film sull'India». Facendosi inquadrare in primo piano, con lo sguardo in macchina rivolto allo spettatore, il regista attesta la dimensione personale del sopralluogo e la soggettività dell'impresa, poi richiamata dalla sua voce che racconta, pone domande e commenta. Mettendo dunque in scena (e in gioco) se stesso come soggetto che cerca, Pasolini fa di questi *Appunti* anche un indiretto autoritratto.

Il progetto che anima il sopralluogo prefigura un film articolato in due parti, ambientate in due diverse epoche della storia indiana, corrispondenti a due fasi dello spirito: antico e moderno. La prima parte del film, collocata in un indeterminato tempo anteriore e ispirata a una «leggenda mitica indiana», ha per protagonista un maharajah che girando per le sue terre in un giorno d'inverno, nell'immensa solitudine del paesaggio innevato scopre delle «tigri che stanno morendo di fame coi loro tigrotti. Preso dalla pietà, dona a queste tigri il proprio corpo per sfamarle».<sup>7</sup> Nella seconda parte, ambientata nell'India moderna, successiva alla conquista dell'indipendenza, il film avrebbe dovuto raccontare le ripercussioni di quel gesto: a seguito di una grave carestia, uno a uno i componenti la famiglia del maharajah, moglie e quattro figli, muoiono di fame.

Insomma – scrive Pasolini – il ritmo del film, scandito quasi geometricamente, simmetricamente, da queste morti, che avvengono a intervalli cronometricamente regolari l'una dall'altra (N.B. l'idea del film mi è venuta girando la scena dell'uccisione dei soldati da parte di Edipo), si presenta, figurativamente, come un ponte, le cui arcate, regolari, sono le agonie e le morti di fame dei protagonisti<sup>8</sup>.

Se questa è l'idea *formale* per la seconda parte del film, l'antefatto co-

---

<sup>6</sup> P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 173.

<sup>7</sup> Dal testo del film. La qualifica di «leggenda mitica indiana» è dello stesso regista in L. Peroni, *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, "Inquadrature", n. 15-17 (1968).

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *Storia indiana*, in Id., *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979, p. 134, ora in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, p. 1077.



stituito dal sacrificio del maharajah risale invece a «un racconto che m'ha fatto Elsa [Morante] una sera a cena», dice il regista, aggiungendo che la scrittrice «l'aveva letto in un libro di religione indiana»<sup>9</sup>. Nel primo abbozzo del soggetto, «un'idea nel suo primo embrione», Pasolini scrive che la breve parabola introduttiva della vita e morte del maharajah, destinata a rappresentare la preistoria dell'India, si trova descritta in «vecchi libri religiosi indiani, ed è di lì che ho fedelmente desunto il fatto»<sup>10</sup>.

In assenza di una fonte precisa (ma, se si tratta di una leggenda mitica, possiamo immaginare che le fonti possano essere più d'una), uno spunto per risalire la corrente fluviale del mito lo fornisce lo sceneggiatore Jag Mohan, ultimo interlocutore del regista nel film, che fa riferimento alle storie di Jakata. Ne troviamo infatti una analoga in *Jakatamala*, raccolta di episodi delle vite anteriori del Buddha stilata da Arya Sura, antico poeta indiano, che la leggenda vuole protagonista di un gesto simile a quello compiuto dal Bodhisattva nella prima delle storie qui contenute, la *Storia delle tigre*. In essa il Beato scopre in un dirupo una tigre che ha appena partorito e per la fame estrema sta per cibarsi delle proprie creature. Scosso da compassione, per evitare l'atto sconsiderato, il futuro Buddha lascia cadere il suo corpo dal dirupo rendendolo così disponibile alla tigre che lo divora<sup>11</sup>. Nonostante le varianti narrative, in questo testo permane, come in essenza, ciò che probabilmente colpì Pasolini, ovvero un gesto «nutrito di cultura antica», compiuto da chi «è in qualche modo fuori della storia»<sup>12</sup>.

Quale che sia la fonte, nel sopralluogo Pasolini si prefigge di verificare la tenuta e plausibilità della sua idea:

Intervisterò i contadini, i passanti, gli operai di qualche industria, alcuni intellettuali, qualche uomo politico, e da queste interviste ricaverò lo sguardo *sonoro* sull'India moderna, ma a tutti loro chiederò anche se la storia del sacrificio del maharajah, quest'atto religiosissimo, è verosimile e dunque credibile che possa essere accaduto. Insomma

---

<sup>9</sup> Id., *Le regole di un'illusione*, cit., p. 1073. La scrittrice, appassionata di antiche leggende indiane anche per influsso di Simone Weil, è stata fino a *Medea* (1970) una costante fonte di spunti e suggerimenti, in particolare musicali, per molti dei film del regista.

<sup>10</sup> Id., *Per il cinema*, cit., p. 1076.

<sup>11</sup> Cfr. A. Sura, *Storia della tigre e altre storie delle vite anteriori del Buddha (Jakatamala)*, a cura di R. Gnoli, Leonardo da Vinci, Bari 1964; ora Id., *La ghirlanda delle nascite. Le vite anteriori del Buddha*, a cura di R. Gnoli, Rizzoli, Milano 1991.

<sup>12</sup> P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 1076.

dalle loro risposte verificherò la mia *ipotesi di lavoro* del film<sup>13</sup>.

Nel documentario il regista fa ciò che si prefigge e avvia la sua verifica dialogando con persone di diversa età e appartenenza sociale. A tutti chiede se nell'India di oggi ci possa essere qualcuno disposto a compiere l'atto sublime di donare il proprio corpo per sfamare delle tigri che stanno morendo di fame. Dopo qualche risposta possibilista e incoraggiante, un monaco sadhu lo invita a non prendere alla lettera la storia mitica ma assumerla nel suo significato filosofico, riconducendola alla necessità di essere compassionevoli. L'incrinatura pare allargarsi allorché il maharajah di Bhavnagar aggira l'interrogativo e risponde che oggi un maharajah non lo farebbe: porterebbe le tigri nel suo palazzo dando loro da mangiare. Nonostante il giovane che il regista sceglierebbe per la parte del maharajah dica che «darebbe il proprio corpo a una tigre affamata», alcune risposte hanno forse messo in dubbio la tenuta del mito antico nel presente. Sull'aereo in volo che lo conduceva in India Pasolini aveva detto: «Se alla fine di questo sopralluogo la mia India non reggerà, non farò il film»<sup>14</sup>. Non lo farà. Resterà delineato in questi *Appunti* solo come un film sognato.

*Appunti per un film sull'India* fu alla sorgente di un progetto più ampio, che lo includeva come una delle sue cinque parti, un vasto politico rimasto incompiuto, intitolato *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*<sup>15</sup>. Non solo. La forma assunta dal sopralluogo indiano, che contiene una storia «come trama “da farsi”» è all'origine dell'idea di allargarla all'intero progetto sul Terzo Mondo, tutto da configurarsi secondo la medesima poetica del non-finito<sup>16</sup>. Così sarà infatti configurato anche l'unico altro tassello realizzato, oltre quello indiano sulla religiosità e la fame, ovvero *Appunti per un'Orestide africana* (1970)<sup>17</sup>.

Nell'episodio indiano colpisce la profonda suggestione provata da Pasolini per la leggenda mitica da cui scaturisce. Il regista sembra toccato fin nei precordi da un racconto che gli parla di un tempo immemorabile,

---

<sup>13</sup> Id., *Le regole di un'illusione*, cit., pp. 173-174.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>15</sup> «L'idea di questi *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, mi è venuta girando in India un documentario che aveva come soggetto i sopralluoghi per un film», *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 2686.

<sup>16</sup> Cfr. L. Peroni, *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, cit.

<sup>17</sup> In *Gli ultimi uomini*. *Appunti per un romanzo sull'immondezza (1970), il film incompiuto di Pasolini*, in “Cineforum”, n. 549 (2015), Roberto Chiesi ipotizza che anche questo film possa essere stato concepito nell'ambito del progetto *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*.

riconducibile al tempo mitico di un'originaria fusione panica di tutto il vivente, stadio dell'indifferenziato che precede l'individuazione degli esseri nel quale soltanto è concepibile quella «*indifferenza per il proprio corpo con cui il padre si è dato in pasto alle tigri*»<sup>18</sup>.

Alle radici del film immaginato, che doveva prendere le mosse da questo gesto, sembra esserci la struggente nostalgia per «un mondo dove la religione è tutto e coincide dunque con tutti i contorni e tutte le pieghe della realtà»: quella che Pasolini chiama «*realtà*» è una dimensione della vita contrapposta all'irrealtà in cui il mondo moderno si trova precipitato «come per una degenerazione o una profonda e generale corruzione»<sup>19</sup>.

Dal punto periferico del cerchio, nel quale per lo statuto di “opera minore” gli *Appunti per un film sull'India* vengono collocati, si diparte dunque un raggio che conduce al centro della poetica pasoliniana. Ci conduce al sottosuolo dell'immaginazione creatrice, invece, il folgorante cortocircuito che si sprigiona mettendo in contatto il filo del film sognato con quello del primo ricordo infantile legato al cinema custodito dal regista<sup>20</sup>. Nei *Quaderni rossi*, stilati tra il 1946 e il 1947, il giovane Pasolini ripensa in forma di diario alla propria infanzia compiendo una indagine personale sul suo passato. Dopo aver rievocato la soggiogante seduzione provata quando aveva tre anni, a Belluno, nei confronti di ragazzi che giocavano davanti casa sua, «un sentimento acutamente sensuale» per il quale si inventa il nome di «*teta veleta*», scrive:

Ora mi riassale un nuovo ricordo, il secondo passo del cammino che mi ha condotto quaggiù. Avevo cinque anni [...] e sfogliai certi foglietti che erano stati dati al cinematografo come *réclame*. Ricordo una sola illustrazione ma la ricordo con una precisione che mi turba ancora. Quanto la osservai! Che soggezione, che voluttà mi diede! La divoravo con gli occhi, e tutti i miei sensi erano eccitati per poterla gustare a fondo. [...] La figura rappresentava un uomo riverso tra le zampe di una tigre. Del suo corpo si vedevano solo il capo e il dorso; il resto scompariva (lo immagino ora) sotto la pancia della belva. Ma

---

<sup>18</sup> P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 1078.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 1077.

<sup>20</sup> «Se non sbaglio, la prima immagine-ricordo che ho del cinematografo è un manifesto. Avevo forse quattro o cinque anni: era l'immagine di una tigre scatenata, che stava divorando un uomo di cui il meno che possa dire è che aveva l'aria di soffrire squisitamente. Che io ne abbia provato lo stesso piacere che provo a rammentare oggi questa visione? Sicuramente», *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1428.

io credetti invece che il resto del corpo fosse stato ingoiato, proprio come un topo tra le fauci di un gatto... Il giovane avventuriero, del resto, pareva ancora vivo, e conscio di essere semidivorato dalla tigre stupenda. Giaceva col capo supino, in una posizione quasi di donna-inerme, nudo. L'animale intanto lo inghiottiva ferocemente [...]. Davanti a questa figura io ero preso da un sentimento simile a quello che provavo nel vedere i giovanetti a Belluno, due anni prima. Ma era più torbido e continuo. Sentivo un brivido dentro di me, e come un abbandono. [...] Intanto cominciavo a desiderare di essere io l'esploratore divorato vivo dalla belva. Da allora spesse volte prima di addormentarmi fantasticavo di essere in mezzo alla foresta e di venire aggredito dalla tigre. Mi lasciavo divorare da essa... E poi naturalmente, benché ciò fosse assurdo, escogitavo il modo per riuscire a liberarmi ed ucciderla<sup>21</sup>.

Il piacere sensuale connesso al divoramento viene ricondotto dalla coscienza rammemorante sia al «quaggiù» della pulsione omoerotica, sia al mito del sacrificio cristico. «Una fantasia simile a questa – scrive infatti Pasolini nei *Quaderni rossi* – l'ebbi alcuni anni più tardi»: il ricordo fantastificante di lasciarsi sbranare dalla tigre viene accostato al «desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente», desiderio che lo porta a immaginarsi nudo, «appeso alla croce, inchiodato» nello spasimo di un «pubblico martirio» che «finì col divenire un'immagine voluttuosa»<sup>22</sup>. La contiguità delle due fantasticherie, proiettata sul film immaginato a partire dal mito indiano, suggerisce un punto di contatto tra la compassione buddhista di chi si lascia divorare sacrificando il proprio corpo per nutrirne un altro e il sacrificio di Cristo che si dà in pasto al mondo per redimerlo<sup>23</sup>.

Illuminati da questi ricordi che il giovane Pasolini fissa per condurre un'autoanalisi della propria psiche, *Appunti per un film sull'India* si rivela qualcosa di più di un doppio film. Oltre che «film su un film» è anche un

---

<sup>21</sup> Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, vol. I, pp. 134-136.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>23</sup> Alla dimensione del sacro ci riporta anche la *Sonatina* per flauti dalla cantata *Gottes Zeit ist die Allerbeste Zeit* "Actus tragicus" di Bach (già presente in *Accattone*), che all'inizio si affaccia come una vera *ouverture*, ritorna poi sui volti esplorati per individuare i possibili interpreti e ricompare alla fine nella sequenza sul rito della cremazione: un modo per ribadire con l'immediatezza della musica la natura sacrale dell'umanità evocata e dello sguardo che su di essa si posa.

film sul suo autore che si fa trascinare dalla forza del mito, fatto proprio e assunto alla lettera. Seguendo le tracce qui custodite ci si sporge sulle profondità ctonie della sua sfera intima. Ma questa è una zona extratestuale nella quale non ci addentriamo, sulla cui soglia l'esplorazione si ferma, lasciando ciò che intuitivamente si intravede alla competenza e sensibilità di ogni spettatore.