

A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the nose up, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic feel.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALE-
RIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO
ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGELLO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » <i>fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista</i>	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

Roberto Chiesi

TONALITÀ FUNEBRI E ULTIME UTOPIE DELLA *TRILOGIA DELLA VITA*

Riassunto: Dopo avere privilegiato il presente nel primo decennio della propria filmografia, è il passato a diventare la dimensione dominante dell'ultimo periodo del cinema di Pier Paolo Pasolini: da *Il Decameron* (1971) a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), passando per gli altri due film della *Trilogia della vita*, *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Questa scelta deriva dal rifiuto deliberato di filmare la realtà fisica di un presente, che ormai Pasolini stigmatizzava. Ma mentre girava i film e stava ricorrendo agli illusionismi del cinema per ridare vita a dei fantasmi, il presente assediava Pasolini e non poteva essere dimenticato, tanto che si insinuava comunque nelle pieghe del film.

Parole chiave: Pasolini, cinema, *Trilogia della vita*.

Abstract: After having privileged the present age in the first decade of his own filmography, the past becomes the dominant dimension of the last period of Pier Paolo Pasolini's cinema: from *Il Decameron* (1971) to *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), passing for the other two films in the *Trilogy of Life*, *I racconti di Canterbury* (1972) and *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). This choice derives from the deliberate refusal to film the physical reality of present age, that now Pasolini stigmatized. But while he was making films and resorting to the illusion of cinema to revive ghosts, the present besieged Pasolini and could not be forgotten, so much so that it still crept into the folds of the film.

Keywords: Pasolini, movies, "Trilogia della vita".

Nei primi anni il cinema di Pier Paolo Pasolini è quasi sempre coniugato al presente. Secondo quanto dichiarato da egli stesso, *Accattone* (1961) si svolge durante il governo Tambroni (in carica dal 26 marzo al 27 luglio 1960), ossia più o meno nel periodo in cui ebbero luogo le riprese del provino che avrebbe dovuto precedere di poco tempo la lavorazione effettiva del film, poi slittata di un anno. *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Comizi d'amore* (1964),

Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo (1964) si svolgono nel presente. Il film di montaggio *La rabbia* (1963) copre un arco di tempo che va dall'inizio degli anni '50 al 1962, ossia l'anno in cui il film venne concepito.

Dopo la parentesi del *Vangelo secondo Matteo* (1964), in *Uccellacci e uccellini* (1966) Pasolini ritorna al passato prossimo, ossia alla fine di agosto del 1964, quando si celebrano i funerali di Palmiro Togliatti. Ma ambienta nel presente i successivi *La terra vista dalla luna* (1966), *La sequenza del fiore di carta* (1968), *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Teorema* (1968), mentre in *Che cosa sono le nuvole?* (1967) siamo in una contemporaneità non meglio determinata e in *Edipo re* (1967), invece, si intersecano tre tempi: l'Italia degli anni '20 (l'epoca dell'infanzia di Pasolini), una dimensione mitica (il nucleo centrale del film, tratto liberamente dalla tragedia di Sofocle) e il presente dell'epilogo.

Negli ultimi film realizzati negli anni '60 il presente è circoscritto all'episodio contemporaneo di *Porcile* (1969), ma l'ambientazione è circoscritta ad una villa neoclassica in Germania (le riprese, in realtà, sono state effettuate a Pisani a Stra, in provincia di Venezia) e se la contemporaneità è un motivo centrale nella fabula del film, essa viene invece stilizzata nelle sue componenti concrete. L'episodio arcaico di *Porcile* si colloca in un passato indeterminato (presumibilmente nel '600) mentre il quasi coevo *Medea* (1969) è calata nella Grecia classica. *Appunti per un'Orestide africana* (1970) e il documentario militante *12 dicembre* (1972), che però Pasolini decide di non firmare, sono gli ultimi film che aderiscono alla contemporaneità, oltre ai cortometraggi *Le mura di Sana'a* (1974) e *Pasolini e... la forma della città* (1974), anch'esso non firmato.

Il ricorrere della contemporaneità, o comunque di un passato prossimo, è legato alla visione pasoliniana del cinema come "lingua scritta della realtà" e della sua fascinazione per una realtà – da intendere nel senso più ampio possibile, non soltanto corporale, paesaggistico, luministico, cromatico ma anche per quanto attiene alla vita interiore dei personaggi, il loro mondo pulsionale e onirico. Il presente è la dimensione dell'immediatezza del reale e Pasolini lo ha privilegiato come dimensione temporale finché ha amato il mondo che viveva nell'attualità, ossia il mondo popolare italiano. Quando quest'ultimo ha iniziato a mutare, a diventare *altro*, il Pasolini cineasta e, come vedremo, soltanto il cineasta, ha intrapreso un processo di distacco dal presente che si è accentuato sempre più nel corso del tempo fino a culminare in un vero e proprio rifiuto negli ultimi cinque anni della sua esistenza.

Il passato, infatti, è diventata la dimensione dominante dell'ultimo tempo del cinema pasoliniano: da *Il Decameron* (1971) a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), passando per gli altri due film della *Trilogia della vita*, *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

Questa scelta deriva dal rifiuto deliberato di filmare la realtà fisica di un presente, che ormai Pasolini stigmatizzava, ossia i paesaggi, i corpi, gli indumenti, gli oggetti, i colori, le forme degli anni '70, che per il poeta-regista non rappresentano più la realtà ma al contrario rappresentano l'irrealtà del consumismo, della massificazione e del neocapitalismo. La sua condanna investiva il mondo popolare, che era sempre stato al centro della sua ispirazione e che egli riteneva avesse tradito la propria identità e la propria cultura per adeguarsi ai modelli piccolo-borghesi diffusi dalla televisione.

Ma negli stessi anni, dal 1969 al 1975, Pasolini continua a scrivere ossessivamente dei fenomeni del presente, decifra le dinamiche che secondo lui hanno mutato la fisionomia del Paese e che stanno segnando in maniera irreversibile la trasformazione del nostro paese nei testi di critica della modernità per il "Corriere della sera" e "Il Mondo" (riuniti nei volumi *Scritti corsari*, Garzanti 1975 e *Lettere luterane*, postumo, Einaudi, 1976), oltre che in numerose pagine del romanzo che lascerà incompiuto, *Petrolio* (1972-1975), pubblicato per la prima volta da Einaudi nel 1992.

Per quanto riguarda il cinema, effettua una scelta diversa: non filma più il proprio tempo ma gli preferisce il passato, anche come dimensione metaforica che in effetti dissimula il presente (si pensi a *Salò*, che non è un film storico sull'Italia repubblicana ma un "mistero medioevale" che allude all'epoca attuale). Nel caso dei film della *Trilogia della vita*, Pasolini intende contrapporre al presente un passato ormai remoto, che è il tempo dell'Italia raccontata da Boccaccio, dell'Italia Popolare. Dopo la Napoli del *Decameron* (1971), Pasolini ambienta *I racconti di Canterbury* in una dimensione per lui completamente inedita, il Regno Unito, un mondo settentrionale e insulare agli antipodi degli universi mediterranei che aveva sempre amato. Quindi si sposterà nel mondo arabo, in Yemen, Iran e Nepal per le riprese di *Il fiore delle Mille e una notte*, in questo senso in continuità con i film già realizzati nel Terzo Mondo come *Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un'orestiade africana* che aveva realizzato in Africa. Per non parlare dell'*Edipo re* che aveva ambientato in Marocco.

Reticenza, sottomissione e tradimento nel Decameron

Nel *Decameron* aveva significativamente ambientato quasi tutte le storie a Napoli proprio perché riteneva che nella città partenopea, privilegiata anche nell'incompiuto trattatello pedagogico di Gennariello (pubblicato prima su «Il Mondo» e poi raccolto in *Lettere luterane*), esistesse ancora un mondo popolare conservatosi miracolosamente intatto.

L'esaltazione del corpo popolare significa l'esaltazione del sesso e la forza dirompente del *Decamerone* come degli altri due film, consiste anche nell'avere conferito all'immagine del sesso, un carattere flagrante, non soltanto per gusto della provocazione ma anche per rivendicare il valore della carnalità, della realtà fisica, in un mondo che stava perdendo, secondo Pasolini, proprio il senso del reale a vantaggio dell'artificialità dei beni di consumo. L'esaltazione del sesso si accompagnava a quella della vitalità popolare, della gioia e della volontà di vivere, anche nei sensi, di un mondo perduto.

Ma in effetti, nonostante Pasolini insistesse nel parlare di film realizzati sull'onda di un'inedita "gioia", nel *Decameron*, come nei due film successivi, si insinuano delle tonalità contraddittorie rispetto agli assunti programmatici della *Trilogia*. Pensiamo per esempio all'episodio di Gemmata dove un uomo semplice, compar Pietro, un modesto mercante, viene ingannato da un chierico, don Gianni, che sfrutta la sua ingenuità per ingannarlo e possedere la sua giovane moglie, Gemmata, sotto i suoi stessi occhi, aggiugendo la beffa al danno. In realtà non è una storia dove assistiamo al trionfo del popolo ma a quello di un borghese su un povero.

Ancora più significativa, in questo senso, la storia di Lisabetta (che nel libro di Boccaccio era ambientata a Messina), una delle più belle del film. L'amore di una ragazza di famiglia ricca per Lorenzo, un giovane di umile estrazione che lavora come manovale per i suoi fratelli, viene ferocemente troncato da questi ultimi dopo che l'hanno casualmente scoperto: attirano Lorenzo in una loro proprietà nelle campagne intorno a Napoli e qui lo uccidono, per poi dare a intendere, senza neanche preoccuparsi troppo della propria impunità, evidentemente già assicurata dal loro censo, che egli se ne sia andato di sua volontà. Lisabetta si tormenta per la scomparsa dell'amato Lorenzo che le appare una notte, come uno spettro, per rivelarle il luogo dove giace il suo corpo. Allora la ragazza decide di recarvisi con una domestica e, una volta trovato il cadavere, gli recide la testa per poi seppellirla in un vaso di fiori, così tenerla sempre accanto a sé. Fra le storie di Boccaccio, Pasolini ha scelto quindi una delle più tragiche, dominata dalla sopraffazione delle classi più umili da parte dei più abbienti.

Il fascino particolare della storia risiede, oltre che nella sua disperata tragicità, anche nelle dinamiche di reticenza e di sottomissione che risultano determinanti, configurandosi come lineamenti di un'epoca. La reticenza omertosa contraddistingue il comportamento dei tre fratelli che quando scoprono la relazione sentimentale e sessuale della sorella con un loro ragazzo di fatica, non le rivolgono nessun rimprovero, neanche una parola, non la interrogano neanche ma fanno finta di nulla. Escogitano immediatamente un piano per eliminarlo e anch'esso viene attuato con reticenza perché Lorenzo, dopo un'in-

tera giornata trascorsa fra passatempi e allegre libagioni, viene intrappolato e assassinato con l'inganno. Pasolini non ci mostra il momento della morte del ragazzo, diversamente da quanto aveva fatto in altri film, dove le sequenze ferali assumevano tutta la loro tragicità nell'essere mostrate mentre si svolgevano davanti alla mdp (come nel caso di Accattone, inquadrato mentre proferisce le sue ultime parole, o il giovane Ettore agonizzante in *Mamma Roma* e anche Cristo nel *Vangelo secondo Matteo*, per citarne soltanto tre).

In questa storia del *Decameron*, invece, le ultime immagini di Lorenzo vivo lo mostrano in primo piano, illuminato dalla luce della vegetazione, mentre guarda inquieto i suoi futuri assassini che gli chiedono di correre da una parte della proprietà, dove sanno che non esiste via d'uscita. Li guarda anche con diffidenza, con sospetto ma anziché fuggire nella direzione opposta, decide ugualmente di obbedire e corre dove loro gli hanno indicato. Come se non avesse altra scelta. La sua assenza di ribellione si spiega sicuramente con l'umile assuefazione ad obbedire ma mantiene ugualmente un certo mistero.

Ecco poi un movimento di macchina inconsueto nel cinema di Pasolini, un carrello che segue il movimento dei personaggi inoltrandosi nella vegetazione. I ragazzi corrono ma non è un'immagine di vita, bensì di morte: infatti l'ultima inquadratura li mostra mentre sguainano i coltelli con cui si apprestano a sopprimerlo. Questo crimine si consuma senza una sola parola di accusa e l'atto finale – l'uccisione di Lorenzo ad opera dei fratelli di Lisabetta – cade in ellissi.

I tre fratelli, pur così cinici, autoritari e crudeli, non parlano, non si svelano e neanche Lisabetta svela loro di avere assistito durante la notte ad un'apparizione dello spettro di Lorenzo che li accusa in modo inequivocabile.

La ragazza non osa ribellarsi contro quella che, evidentemente, ritiene una legge inappellabile: l'arbitrio dei fratelli su di sé anche fino all'estremo, all'omicidio. Addirittura Lisabetta simula con loro uno stato d'animo che non le appartiene per ottenere il loro permesso di uscire di casa e recarsi nelle terre in campagna a cercare il corpo del suo amato.

La decapitazione del cadavere di Lorenzo si compie come un rito funebre e doloroso: la ragazza non maledice i fratelli, non impreca, si limita a rammaricarsi angosciosamente di non potere portare via con sé l'intero corpo del giovane. Al suo silenzio, fa eco quello della donna anziana che la accompagna, anch'essa completamente sottomessa alla legge tacita delle famiglie napoletane (e siciliane) del tempo. L'unica consolazione per Lisabetta sarà quindi poter seppellire la testa di Lorenzo in un vaso dove coltivare una pianta di fiori d'arancio.

La storia esce dal tema della felice liberazione della carne nel mondo popolare di epoca antica: i poveri come Lorenzo, vivevano senza diritti, neanche

quelli più elementari, in totale balia dei signori come i tre fratelli che avevano facoltà di compiere qualsiasi atrocità nei loro confronti. E neanche le vittime indirette di questa situazione, come Lisabetta, potevano osare anche soltanto pensare la minima rivolta contro queste ingiustizie.

Se è probabile che Pasolini avesse scelto questa storia, oltre che per la sua bellezza poetica, anche per evocare i risvolti più iniqui e orrendi di un passato che non voleva certo idealizzare aprioristicamente e quindi gli orrori delle discriminazioni sociali dell'epoca di Boccaccio, al tempo stesso però, non sembra ingiustificato leggere nella luce funebre di questa narrazione anche un senso più occulto e profondo.

Mentre decide di abbandonare il presente per il passato e di esaltare polemicamente quest'ultimo contro l'età contemporanea, Pasolini non può comunque dimenticare il tempo in cui vive, con la sua degradazione. Nell'*Abiura dalla Trilogia della vita*, scritta nel giugno 1975, giungerà addirittura a sostenere che se il mondo popolare è così degenerato, ciò significa che le premesse covavano anche prima e che quindi la degradazione del presente trascina con sé anche il passato, che egli non può più neanche idealizzare.

In questa storia (e in altre), sembra di intravedere già la tinta di tale sentimento: l'impossibilità di credere pienamente nella felicità del passato, perché, mentre girava il film e stava ricorrendo agli illusionismi del cinema per ridare vita a dei fantasmi, il presente assediava Pasolini e non poteva essere dimenticato, tanto che si insinuava comunque nelle pieghe del film, diffondendo la dolorosa disillusione, l'acre senso di abbruttimento e di ingiustizia, l'ignominia del tradimento: non a caso la storia di Lisabetta racconta anche un doppio tradimento, dei fratelli contro Lorenzo e contro la sorella.

Il Fiore delle Mille e una notte: fiaba "anticristiana" in un'Arabia immaginaria

Un'altra tonalità ricorrente nel *Decameron*, dall'episodio di Ciappelletto a quello di Tingoccio e Meuccio, è quella mortuaria: la morte aleggia e non soltanto, entra e interviene brutalmente in questa seduta spiritica intesa a far rivivere un mondo popolare estinto. Nel momento stesso in cui Pasolini tenta di esaltarne la vitalità, questo rivela anche la sua caducità.

Questo è ancora più evidente nel secondo film della *Trilogia*, *I racconti di Canterbury*, a cominciare dalla scelta di filmare una realtà paesaggistica che non è quella solare mediterranea ma si apre sui teatri freddi, cupi e spesso claustrofobici del Regno Unito, espressione della borghesia anglosassone. Questo si traduce nel film in una corporalità infelice, coatta, a tratti squallida

(si pensi alla prima storia, dove il decrepito mercante Gennaio sposa la giovane Maggio). Il sesso è spesso associato a forme grevi di corporalità (come i peti) e nella storia del cursore viene rappresentato il viaggio all'inferno di un frate corrotto e avido, un inferno che ricorda i dipinti di Brueghel e dove appaiono fuggevolmente anche immagini scabrose, di una corporalità estremamente cruda, come l'inquadratura di un demone che sodomizza un uomo anziano. È un'immagine quasi subliminale ma che potrebbe essere accostata alle sevizie del finale di *Salò*. Oppure si pensi alla famosa inquadratura di Satana che defeca frati, in effetti ispirata dalle xilografie anticlericali dell'epoca di Chaucer.

Sappiamo poi che a livello di struttura del film, Pasolini ebbe molte decisioni, più che per qualsiasi altro film precedente. Presentò inizialmente al pubblico, al festival di Berlino, una versione più lunga di oltre 20 minuti, poi per la giuria, in fretta e furia tagliò l'intera cornice dei pellegrini che raccontano le storie e interagiscono l'uno con l'altro, quindi rimase soltanto la parte di Chaucer, interpretato dallo stesso Pasolini, che nella solitudine del suo studio ricorda le storie che ha udito. Spesso si crea un contrasto, una contraddizione stridente, anche visiva, fra il sorriso di Pasolini-Chaucer che dovrebbe esprimere serenità e gioia e le immagini dove invece vive una triste carnalità.

È invece veramente liberatorio l'ultimo film, *Il fiore delle Mille e una notte*, nonostante anche in esso aleggi una tonalità mortuaria. È significativo che sia l'unico film dove Pasolini si allontana dalla cultura dal cristianesimo, per addentrarsi in una dimensione culturale che non gli appartiene e che peraltro reinventa liberamente. Sappiamo dalle sue dichiarazioni che la fascinazione per le fiabe delle *Mille e una notte* aveva origini antiche: aveva scoperto un'edizione ridotta delle novelle arabe sulle bancarelle del Portico della morte quando era ragazzo, studente a Bologna. Naturalmente per il film adotterà un'edizione filologicamente corretta, curata da Francesco Gabrielli per Einaudi e su cui lavorerà all'adattamento con Dacia Maraini. Soppressa la cornice di Shahrazād (che racconta una storia dopo l'altra al sultano per differire la propria morte e sperare di salvarsi), il film diviene la storia di due amanti che si inseguono lungo l' inanellarsi di narrazioni diverse. Il ragazzo è Nur ed-Din, che si ribella al padre in un prologo che poi Pasolini decise di tagliare. Nur ed-Din incontra Zumurrud, una ragazza, una schiava, in realtà assai più emancipata e sapiente, già sperimentata della vita, che possiamo considerare una sorta di di androgino e che lo inizia alla sessualità.

È la ragazza a iniziare il ragazzo al sesso ma, a causa dell'inesperienza dell'ingenuità di Nur ed-Din, viene divisa da lui da Barsüm, emissario del vecchio mercante Rashíd, e da questo episodio inizia una serie di vicissitudini, dove la dimensione onirica è compenetrata nella realtà.

Il “piacere di raccontare” cui Pasolini accennava spesso, per la *Trilogia*, opera soprattutto nel *Fiore* proprio perché il sogno non è una dimensione separata dal reale ma esse si compenetrano di continuo. Possiamo intravedere in questo l’approdo di alcune premesse già racchiuse in un’opera giovanile come *Il re dei dei giapponesi*, uno dei primi tentativi incompiuti di narrativa, oppure nel coevo *Operetta marina*, che rientravano entrambi nel progetto dei *Frammenti per un Romanzo del Mare* (1947-1951) mai finito.

Negli anni ‘70 questa vena si accentua e si precisa (pensiamo anche a *Petrolio*), probabilmente perché il gusto di una affabulazione illimitata costituisce una forma espressiva da contrapporre al presente: raccontare storia diventa un modo per per negare il presente. Ma nel *Fiore delle Mille e una notte* agisce qualcosa di diverso: finalmente si libera l’utopia di una omosessualità libera, di una sessualità non pregiudicata perché siamo in un mondo arabo, in realtà un mondo arabo infedele a quello della realtà storica ma ricreato.

Nel *fiore delle Mille e una notte*, echi funesti si si insinuano soprattutto nelle storie incentrate sul fantasma della dannazione, una sorta di dittico di due vicende speculari i cui protagonisti sono Yunàn e Shazhanmàn. Il primo è un principe che intraprende un viaggio per mare, configuratosi come un vertiginoso e terribile viaggio iniziatico. Nell’incoscienza di un sonno da sonnambulo diventerà l’omicida di un ragazzo con cui ha un felice rapporto omoerotico. Questa storia può essere considerata una sorta di variante dell’*E-dipo re*: un giovane che non sa quale sia la sua verità oscura e la storia che lo attende, cerca di evitare un destino tragico e invece, proprio nel tentativo di evitarlo, lo adempie. Analogamente, Yùnan diviene responsabile della morte di una ragazza prigioniera di un *démone*, che egli ha incontrato dopo un viaggio iniziatico nel deserto. I due giovani, segnati dalle tragedie che hanno vissuto, decidono di diventare monaci per espiare il male di cui si sentono responsabili. Come monaci, contribuiranno al felice esito della storia di Dunya e Tagi, una vicenda a sua volta speculare a quella principale di Zumurrud e Nur ed-Din.

La storia dell’anziano mercante Rashid che cerca di comprare Zumurrud, perché ne concupisce le grazie, racchiude degli elementi che Pasolini dissimula. Rashid è il primo responsabile della divisione dei due amanti e il primo ostacolo che si frappone contro la loro felicità. Nella fiaba originaria, Rashid è un cristiano che si finge musulmano e incarna il male assoluto. Pasolini cela questo elemento nel film e trasforma il fratello del mercante, Barsùm, l’uomo dagli occhi azzurri di cui non ci si deve fidare, anch’egli cristiano, in un suo emissario, ma gli lascia l’identità di cristiano, che viene menzionata nel film proprio dall’eroina Zumurrud (così da rendere evidente che lei, invece, non lo è). Se il rapporto di consanguineità si perde nel film, la connotazione negativa dell’identità cristiana, invece, assume un certo rilievo quando Barsùm

viene riconosciuto da Zumurrud, divenuta re di una città dopo avere assunto sembianze maschili. Quale forma di esecuzione capitale, Zumurrud fa crocifiggere Barsùd e questa costituisce una significativa innovazione rispetto alla fiaba. Il cristianesimo viene identificato al male, al nemico, all'avversario ed è all'interno di tale "dannazione" della religione cristiana che Pasolini ha potuto per la prima e unica volta nella sua filmografia, raccontare un'utopia che si conclude felicemente: infatti *Il fiore delle Mille e una notte* è l'unico dei tre film della *Trilogia* dove la sessualità venga vissuta in una piena e felice liberazione della carne, l'unico dove il finale sia veramente felice. L'unico dove la dimensione del sogno si fonda a quella della realtà, liberandosi delle ombre di cupa e alienante massificazione del presente.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

