

## Rivista di Studi Indo-Mediterranei, V (2015)

<http://kharabat.altervista.org/index.html>

ISSN 2279-7025

**Abstract:** Una riflessione su *Il Fiore delle Mille e una notte* di Pier Paolo Pasolini e sui suoi luoghi fisici e metafisici, sulle varie e complesse suggestioni di fuga e ritrovamento identitario nello spazio del mondo mediterraneo

**Key words:** cinema, Pier Paolo Pasolini, Mediterranean, Arabic literature, crosscultural

### **Il *Fiore delle Mille e una notte* di Pier Paolo Pasolini: fuga oltre le sponde del Mediterraneo alla ricerca del mondo perduto**

**di Shilan Fuad Hussain**

Il Mediterraneo per lo scrittore e regista Pier Paolo Pasolini riveste un ruolo preminente nella sua produzione artistica, anche laddove la sua esistenza non venga direttamente percepita, esso è presente; mentre, in altri casi, la sua vitalità irrompe o si intravede attraverso gli elementi di una

raffinata poetica. Come sostiene Italo Moscati

*Pasolini ha attraversato tutti gli oceani. Però il Mediterraneo non è piccolo in rapporto ad essi. È piccolo perché nei suoi film viene mostrato poco o per nulla. Non esiste. Lo si intuisce. Ma c'è. Ed è grande.*<sup>1</sup>

Il Mediterraneo in effetti di rado trova raffigurazione nelle sue pellicole, ciononostante si avverte la sua presenza, anche nei film realizzati oltre le terre situate sulle sponde del Mediterraneo. A tal proposito, attraverso le ricerche antropologiche compiute da Pasolini, i numerosi viaggi che lo hanno condotto in Africa e nel Medio Oriente, in Grecia e nel Sud Italia, egli ha colto i legami storici che intercorrono tra le molteplici culture fiorite nel Mediterraneo.

Pasolini sente fortemente il richiamo dei paesi mediterranei e anche delle terre situate più in là, quelle ancora immuni dalla realtà consumistica e dal pressante livellamento culturale che stava corrodendo l'Italia (e il mondo occidentale), causa di prostrazione per lo studioso. In quei luoghi egli trova terreno fertile per dare espressione alla sua visione del mondo, dando vita a diversi film, documentari, appunti che traggono ispirazione dalle culture Mediterranee, orientali ed arabe. Queste ultime non possono essere considerate propriamente delle civiltà mediterranee, tuttavia lo scrittore le definisce come tali, per i forti legami che intuisce tra «i popoli latini», italici e del Medio Oriente.

<sup>2</sup> In questo senso tra le numerose pellicole risultano interessanti *Sopralluoghi in Palestina* (1963), *Appunti su un film in India* (1968-1969), *Le mura di Sana'a* (1974)<sup>3</sup> e il *Fiore delle mille e una notte* (1974), ispirato alla raccolta di racconti orientali le *Mille e una notte*. Si potrebbero nominare numerose altre produzioni cinematografiche e testuali, alcune delle quali saranno ricordate nel corso di questo scritto. Quest'ultimo ha il proposito più modesto di delineare il pensiero dell'autore attraverso una lettura del *Fiore delle mille e una notte*, che in parte è stato realizzato nelle terre che si affacciano sulle sponde del Mediterraneo, con il proposito di mostrare il volto di un mondo in

<sup>1</sup> Moscati (2008), Rassegna del 4 Novembre.

<sup>2</sup> Annovi (2010), 1.

<sup>3</sup> Il documentario è stato realizzato sotto forma di appello all'UNESCO, affinché preservasse il patrimonio artistico della città di Sana'a, situata nello Yemen. Sana'a stava subendo un processo di deturpazione a causa della modernizzazione attuata dal governo, ignaro del valore inestimabile della cittadina. In quest'ultima, seppure lontana dalle sponde mediterranee, Pasolini scorge le stesse problematiche che stavano affliggendo la medievale città di Orte. È lecito sostenere che le opere pasoliniane siano costellate di paralleli tra le culture mediterranee e quelle medio orientali. A tal proposito, un altro esempio è il *Deameron* (1971), la cui decima novella è ambientata da Pasolini a Sana'a, laddove Boccaccio la colloca nell'arcaica città di Capsa (Gafsa), in Tunisia. Mentre la scena di Alibech è stata realizzata da Pasolini tra Sana'a e la Campagna, sul Vesuvio, poiché egli aveva colto una profonda affinità tra i due mondi, ovvero tra il Medio Oriente e il Mediterraneo-italiano. Annovi (2010), 1.

estinzione, oramai appartenente alla mitologia. Sono luoghi ancora immuni per Pasolini dal modello di sviluppo occidentale,<sup>4</sup> dove ancora sopravvive una cultura millenaria, caratterizzata dalla purezza e dalla solarità in contrasto con l'Occidente. Quest'ultimo oramai è stato irrimediabilmente intaccato dal nuovo potere capitalista, causa dell'appiattimento e della demolizione di numerose culture popolari. Pasolini si propone di compiere una rappresentazione di quel mondo arcaico, prima che scompaia del tutto, cadendo nell'oblio, non lasciando traccia di sé.

### ***Ambientazione in un passato arcaico e mitologico: allegoria della società moderna***

*Il Fiore delle mille e una notte* (1974), che com'è noto trae ispirazione dalla celebre raccolta orientale le *Mille e una notte*, costituisce l'ultima sezione della *Trilogia della vita*, dedicata a tre capolavori del medioevo, il primo dei quali è il *Decameron* (1971) tratto dall'opera di Boccaccio, seguito dai *Racconti di Canterbury* (1972), ispirato all'omonimo testo di Chaucer. Sono opere che appartengono a tradizioni letterarie molto dissimili, che Pasolini accosta con successo e grande sensibilità traendone un discorso fluido ed organico e, nel caso delle *Fiore delle mille e una notte*, producendo quello che per lui sarà «il film più ideologico che abbia mai prodotto».<sup>5</sup> La *Trilogia della vita* è caratterizzata da una valenza politica e filosofica sfuggita a molti, incastonata in una raffinata cornice poetico-letteraria, nell'insieme di non facile e complessa interpretazione. Lo stesso Pasolini vi aveva costruito attorno un'aura di ambiguità, definendo la *Trilogia* un gioco. Tuttavia, bisogna ricordare che il gioco è comunque un rimando alla realtà stessa, come insegnano le dottrine psicologiche e le esperienze pedagogiche, di cui Pasolini era senza dubbio uno studioso attento.<sup>6</sup> Assieme al *gioco*, a tracciare le linee guida per l'intelligibilità del *Fiore delle mille e una notte*, appare l'elemento *onirico*. Le storie del *Fiore* acquisiscono la forma dei sogni, di volta in volta narrati dai vari personaggi, per poi svanire dando inizio a un nuovo sogno. L'ambientazione in un passato arcaico, l'aura mitica che caratterizza il film, non rimandano *immediatamente* lo spettatore alla dimensione storica del suo contenuto, o agli aspetti di denuncia del tempo presente. A tale proposito, Pasolini sostiene l'impossibilità della lettura di un film «al di fuori di ogni storicismo». Egli afferma di aver potuto «storicizzare le *Mille e una notte* per ciò che esse sono adesso nel loro contesto popolare», per la sua profonda «conoscenza esistenziale» della cultura araba.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Perciò Pasolini esorta nella poesia *L'uomo di Bandung* (1964) «ah, fuggiamo a Oriente!». La poesia è ambientata nelle borgate romane, nella cui descrizione si intravede la rappresentazione dell'India, in tal modo giustapponendo immagini topografiche dissimili, come spesso avviene nelle opere pasoliniane. Pasolini, *L'uomo di Bandung*, in *Tutte le poesie*, Vol. I, 10305.

<sup>5</sup> Rumble (1994), 210.

<sup>6</sup> Raimondi (2005), 17.

<sup>7</sup> Quest'ultima è considerata strettamente legata alla civiltà mediterranea, al contempo il Terzo Mondo introduce

Nel *Fiore delle mille e una notte* la voce della narratrice Shahrazad<sup>8</sup> viene sostituita da una pluralità di oratori, ciascuno dei quali diviene narratore di una storia. Le *Mille e una notte* offrono a Pasolini la possibilità di un “narrare illimitato”, facilitato dalla struttura episodica, oltre che dalla dimensione mitologica, adattate alle specificità delle tecniche cinematografiche moderne. *Il Fiore delle mille e una notte* si può dire racchiude in sé una allegoria della società contemporanea all'autore, comprendendo una *summa* della composita ideologia pasoliniana. Perciò il film non costituisce primariamente una trasposizione del testo letterario *Mille e una notte*, quanto piuttosto la raffigurazione della sua «polemica... contro la cultura della classe dominante eurocentrica».<sup>9</sup> Egli si distanzia dall'ideologia implicita nel testo orientale al quale si ispira (aspetto che contraddistingue anche i primi due tempi della *Trilogia*); inoltre prescinde dall'Islam, uno dei connotati culturali delle *Mille e una notte*. Il rimando alla raccolta orientale diviene puramente funzionale al suo scopo.<sup>10</sup> Come sostiene Pasolini, egli non è stato «fedele» alla raccolta orientale, avendo compiuto scelte «arbitrarie», in quanto la finalità della sua opera cinematografica non era quella di illustrare «sia pure indirettamente, la cultura araba, o siriana ecc., ma una forma drammatica, fantastica, di cultura popolare...».<sup>11</sup> Allo stesso tempo Pasolini si è avvalso della collaborazione dell' “orientalista” Dacia Maraini per la stesura delle sceneggiature del film, dimostrando ulteriore interesse per tale ambito culturale. Alcuni elementi appartenenti al mondo antico sono stati del tutto ignorati, mentre altri sono stati inglobati e adattati ai suoi propositi, come per esempio il rievocare il mito di popoli estinti, un aspetto condiviso dai tre tempi della *Trilogia*.<sup>12</sup>

Nella *Trilogia della vita* Pasolini opta per la Napoli del *Decameron*, ricca di tradizioni culturali antiche assai varie, l'Inghilterra di Chaucer, con la sua storicità senza tempo, e infine l'Oriente fiabesco e misterioso delle *Mille e una notte*, riuscendo nell'insieme ad attuare un nesso coerente fra i tre tempi. Mediante il filtro della letteratura colta, Pasolini pone l'accento sulla dimensione «sottoproletaria» di tali testi,<sup>13</sup> rimpiangendo la scomparsa del suo mito, del quale si può soltanto richiamare il ricordo. L'autore sostiene di aver: «...evocato nella *Trilogia* i personaggi dei miei film realistici precedenti. Senza più denuncia, ovviamente, ma con un amore così violento per il “tempo perduto”, da essere una denuncia non di qualche particolare condizione umana ma di tutto il

---

Pasolini alla periferia di Roma, al meridione, parte della Spagna, la Grecia e il Medio Oriente. Pasolini, *La resistenza negra*, in *Saggi sulla letteratura*, vol. II, 2353-2354; Caminati (2007), 111.

<sup>8</sup> Nella raccolta di racconti orientali le *Mille e una notte*, a cui Pasolini si ispira, compare Shahrazad l'abile narratrice di racconti. Le sue storie, al di là delle funzioni di intrattenere il sultano sanguinario Shahriyar, hanno uno scopo didattico e sapienziale.

<sup>9</sup> Naldini (1989), 380.

<sup>10</sup> Moneti (1988), 49.

<sup>11</sup> Naldini (1989), 380.

<sup>12</sup> Ferrero (1977), 115.

<sup>13</sup> Ferrero (1977), 119.

presente».<sup>14</sup> Nel *Fiore delle mille e una notte* le ideologie di Pasolini emergono in un quadro sorprendentemente solare e felice, in cui i popoli antichi procedono serenamente nel loro cammino, tratteggiato dal destino. Il protagonista delle *Mille e una notte*, è collocato in un quadro onirico e fiabesco. È una dimensione che si può definire favolosa, localizzata sulle sponde del Mediterraneo e oltre, dove si rifugia dal presente, al quale non sente più di appartenere.

Pasolini invoca una condizione oramai appartenente al mito, una realtà ideale secondo lo scrittore: un luogo dove la borghesia non esiste, né modelli di vita e valori fasulli, che rappresenta attraverso immagini appartenenti a una forma di vita alternativa benché storicamente perduta. Questa propensione poetica scaturisce dalla nostalgia di Pasolini per il mondo precapitalistico che oramai stava scomparendo, un declino che aveva avuto avvio nel passaggio dell'Italia tra gli anni '50-'60 del Novecento da una realtà contadina arcaica e precapitalistica, alle periferie delle città oramai urbanizzate, appartenenti all'era dell'industrializzazione. Il mondo contadino nella visione di Pasolini contraddistinto da una spiccata vitalità (nonostante la sua condizione di grande povertà), e più volte accostato da Pasolini al Terzo Mondo, è caratterizzato da una purezza in estinzione, che sta per lasciare il posto a una realtà urbana e suburbana (sottoproletariato delle periferie) contaminata dal consumismo e dai mezzi di comunicazione di massa. Nel periodo di transizione a cui è stato appena accennato, si susseguono una serie di profondi cambiamenti sociali in Italia, tra gli anni '60 e la metà dei '70, paragonati dallo scrittore a un «genocidio» culturale.<sup>15</sup> In *Lettere Luterane* Pasolini sostiene che: «... qualcosa di essenziale è cambiato: è avvenuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler».<sup>16</sup> La realtà contadina, antica e arcaica viene sostituita da quella borghese, moderna e industrializzata, la cui ideologia è considerata dallo scrittore corrotta. Una nuova classe sociale s'è creata, la quale, aderendo a una differente modalità produttiva, ha creato una cultura e un potere prima inesistenti; come risultato ha determinato la scomparsa delle culture popolari appartenenti al folclore italiano, spianando le peculiarità e le varietà che in passato le contraddistinguevano. La realtà stessa è stata alterata, nonché il modo di pensare degli individui, che ha subito una trasformazione: «essi sono stati cioè, classicamente, distrutti e borghesizzati».<sup>17</sup> Tuttavia, questa è una nuova borghesia, svuotata della sua tradizione umanistica, ricondotta a un modo di esistere consumistico e produttivistico, in cui il sistema di valori viene rapportato alle «...categorie economiche, pianificato e valorizzato secondo i principi di

---

<sup>14</sup> Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, in «Corriere della sera», 25 marzo 1975.

<sup>15</sup> Pasolini, *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, in Pasolini, P. P. *Lettere Luterane*, 155-156.

<sup>16</sup> Pasolini, *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, in Pasolini, P. P. *Lettere Luterane*, 155-156.

<sup>17</sup> Pasolini, *Le mie proposte su scuola e Tv*, in «Corriere della sera», 29 ottobre 1975.

investimento, rendimento, profitto, ragione utilitaria».<sup>18</sup> Pasolini sostiene che:

*il fascismo... non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata bruttata per sempre...*<sup>19</sup>

ed ecco il motivo per cui lo scrittore cerca consolazione in un altrove ancora intatto. Emerge qui il richiamo al tempo passato, mitologico, con la valenza implicita di contestazione del presente, in quanto caratterizzato dall'omologazione e dalla distruzione del patrimonio culturale, riscontrabile in vasti campi del sapere. Lo scrittore arriva a sostenere la necessità di «rifiutare lo “sviluppo”. Questo “sviluppo”: perché è uno sviluppo capitalista».<sup>20</sup>

In questo quadro, ideologico certamente, si inserisce la *Trilogia della vita* e più nello specifico *Il Fiore delle mille e una notte*, con l'obiettivo di mettere in scena un modello di società «reale», a cui potevano aderire gli individui non ancora «corrotti» dal «nuovo fascismo», che mantenevano le proprie peculiarità, l'originaria «identità», di fronte alla pressante esortazione al livellamento culturale.<sup>21</sup>

*Il Fiore delle mille e una notte* viene girato in soli due mesi, le riprese iniziano il 2 marzo, e la produzione termina il 3 maggio del 1973. Il suo è pressoché un giro intorno al mondo, in quanto Pasolini realizza le sue *Notti* nelle terre dello Yemen del Sud, Yemen del Nord, Iran, Nepal, Etiopia, riuscendo realmente a dare vita a un film definito “antropologico”. Il suo approdo nel Terzo Mondo, per girare le scene del *Fiore delle mille e una notte*, appare come «un lungo sogno»,<sup>22</sup> luogo ideale, collocato in una cornice poetica, dove la sua rappresentazione si svuota di qualunque metafora collegabile al presente, pur andando a costituire un feroce attacco ai valori della società e della borghesia del mondo presente. Il cinema e le tecniche di comunicazione audiovisive, pur appartenendo in pieno alla società dei consumi, sono il mezzo più adeguato al suo scopo di espressione e contestazione. Il cinema – egli sostiene - è un mezzo che consente di «mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi addirittura sensuale».<sup>23</sup> Pasolini afferma di

<sup>18</sup> Conti Calabrese (1999), 21.

<sup>19</sup> Pasolini (1975), 27-28-29.

<sup>20</sup> Ferrero (1977), 12.

<sup>21</sup> Raimondi (2005), 12.

<sup>22</sup> Raimondi (2005), 29.

<sup>23</sup> La sceneggiatura invece equivale al linguaggio letterario, che in questo caso rinvia a ciò che Pasolini nomina “piano-sequenza”, ovvero alla “lingua cinematografica”; di quest'ultima lo scrittore fa un uso scarso nel caso della *Trilogia della vita*, riscontrabile nelle sue numerose variazioni attuate sul set cinematografico, rispetto alla sceneggiatura iniziale. Dufloy (1883), 120-121.

amare il cinema in quanto costituisce «una specie di ideologia personale, di vitalismo, di amore di vivere dentro le cose, nella vita, nella realtà».<sup>24</sup> Interessante a questo proposito l'esegesi fornita dallo studioso Luca Caminati, che nel saggio *Orientalismo eretico* interpreta la passione di Pasolini per la realtà come un amore mistico, contraddistinto da una laicità e naturalità delle forme, in cui la vita oggettiva diviene sacra,<sup>25</sup> analogamente a ciò che viene rappresentato nel *Fiore delle mille e una notte*.

Il mondo neocapitalistico avrebbe l'intento di rendere i mezzi di divulgazione aideologici e ontologici, con lo scopo di far sì che vengano identificati come “forme religiose”. Questa è la ragione per la quale Pasolini esorta alla demistificazione «dell'innocenza della tecnica»: in quanto «umanista laico»,<sup>26</sup> egli enfatizza la necessità di prendere coscienza dei messaggi trasmessi attraverso di essi, e delle conseguenze che possono derivarne (nelle sue parole affiora indistintamente l'influsso del pensiero brechtiano e gramsciano). Il cinema diviene per Pasolini lo strumento attraverso il quale esprimere la realtà, la stessa che porta con sé i nuovi valori borghesi. Pasolini afferma che il cinema rappresenta “un infinito piano sequenza”, che è il rifacimento del “linguaggio della realtà: in altre parole è la riproduzione del presente.” Nel momento in cui si procede al montaggio, dando vita al film vero e proprio, quel presente nel frattempo si trasforma in passato: tuttavia apparterrà sempre al presente, ovvero a quel momento storico immortalato.

Mediante la *Trilogia della vita* lo scrittore attua una svolta nella sua produzione cinematografica, realizzando un film di largo consumo, o meglio “neopopolare”, cercando di attrarre un pubblico molto vasto; al contempo gli è necessario precisare che “l'espressività” del cinema “resta per sua natura inconsumabile”. Secondo la concezione pasoliniana non è inverosimile contrapporre l'arte alla merce, in quanto appartenenti a due «universi incommensurabili e diversi», motivo per il quale essi non possono «integrarsi», ma soltanto «coesistere in un solo corpo...».<sup>27</sup> La realtà dei consumi a cui lo scrittore fa riferimento, il mondo neocapitalistico, borghese, viene tratteggiato attraverso il ricorso al suo opposto: rievocando un passato mitologico, illustrato in numerose sue opere, che si fa portatore implicito delle sue profonde convinzioni ideologiche. Queste vengono affermate anche

---

<sup>24</sup> Si pensi ai suoi primi scritti dove compare il dialetto friulano e in seguito quello romano.

<sup>25</sup> La realtà per Pasolini è codificata, mentre la natura è oggettiva. Quest'ultima è assoggettata alla realtà, la quale può modificarla secondo le proprie inclinazioni. Lo scrittore scrive in *Empirismo Eretico*: “Il mio amore feticistico per le cose del mondo mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una.”. Così Pasolini rimarca il suo amore per la realtà, e in altri scritti il suo “odio” per il naturale. Sono teorie articolate, su cui bisognerebbe trattenerci a lungo, a cui tuttavia ho voluto accennare, per rimarcare l'importanza della dimensione reale nella concezione e nelle teorie pasoliniane.

<sup>26</sup> Ferrero (1977), 86.

<sup>27</sup> Ferrero (1977), 144.

tramite l'uso della lingua dialettale (come accade nel *Fiore delle mille e una notte*, dove i personaggi comunicano con dialetti di varia provenienza); altrove ciò avviene mediante l'ausilio della prosa in luogo della poesia. Secondo Pasolini il nuovo potere «ha ridotto a relitti le vecchie culture particolari [...]. I poveri così si sono trovati di colpo senza più la propria cultura, senza più la propria lingua, senza più la propria libertà: in una parola senza più i propri modelli la cui realizzazione rappresentava la realtà della vita su questa terra.»<sup>28</sup>

Nel *Fiore delle Mille e una notte* la sua ideologia si esprime inoltre attraverso il ricorso *simbolico* al Terzo Mondo, che diviene una sorta di «Mediterraneo incarnato»,<sup>29</sup> così dando vita a un ibrido letterario e cinematografico. Ciò non significa che lo scrittore ritragga il passato soltanto in funzione di illustrare il presente, piuttosto questa costituisce una delle sfaccettature della sua composita opera; nell'ultimo Pasolini assume rilevanza la componente autobiografica ed esistenziale nell'interpretazione del mondo, tutt'altro che serena, in cui affiorano elementi di natura conflittuale. L'Africa, e più in generale il Terzo Mondo, diviene un serbatoio inesauribile di culture popolari cui attingere, oramai appartenenti alla mitologia, contraddistinte dall'innocenza irrimediabilmente perduta, idea ricorrente e fortemente evocata nell'opera dello scrittore,<sup>30</sup> dove integra uno dei momenti culminanti della sua poetica. La «sacralità» di ieri viene opposta ai valori «profani» di oggi, affinché la forza del passato si erga contro quella del presente. Secondo quanto afferma Pasolini:

*certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati.*<sup>31</sup>

L'Africa, nominata dallo scrittore nella poesia *Frammento alla morte*, nella *Religione del mio tempo*, come «unica mia alternativa», appare profondamente radicata in Pasolini, basti menzionare: la poesia *La Guinea*; gli articoli *Le mie Mille e una notte*, *Che fare col "buon selvaggio"?*, *La grazia degli Eritrei*; i film *Appunti per un'Orestide africana* e lo stesso *Fiore delle mille e una notte*; oltre agli innumerevoli richiami che costellano i suoi scritti, dove si coglie l'impatto decisivo del Terzo mondo in Pasolini.<sup>32</sup> Le altre culture, soprattutto quelle che abitano l'Africa, divengono lo

<sup>28</sup> Ferrero (1977), 135.

<sup>29</sup> Annovi (2010), 8.

<sup>30</sup> L'evocazione dell'elemento mitologico è avvenuta anche mediante altre opere di pasoliniane, come: il film *Appunti per una Orestide africana*, *Medea*, il *Decamerone*.

<sup>31</sup> Pasolini (1985), 177.

<sup>32</sup> A questi vanno ad aggiungersi: il film *Edipo Re* (1967), *Sopralluoghi in Palestina* (1963-64), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Le mura di Sana'a* (1971), il *Padre selvaggio* è una sceneggiatura, numerosi altri progetti sono rimasti irrealizzati. Inoltre, molti dei suoi progetti sono rimasti irrealizzati, come gli *Appunti per un poema sul terzo mondo*.



strumento privilegiato attraverso cui rappresentare le conflittualità (le “contraddizioni” nel linguaggio della sinistra di quegli anni) del mondo occidentale, più nello specifico quelle italiane. Tuttavia, anche la terra mitologica dell’Africa è pronta ad essere assoggettata dal nuovo regime capitalistico, Pasolini ne intende fermare, cogliere l’essenza prima che svanisca del tutto, ritraendo ciò che egli nomina *sogno*, in cui l’unica guida è costituita dal destino. Inoltre, in questi luoghi Pasolini si è sentito sollecitato, stimolato a confrontarsi con “l’altro”, per creare ciò che lo studioso Gualtiero De Santi indica come «cinema antropologico»: dando «risalto ai corpi e al reale», tramite la sua «estetica del sopralluogo»,<sup>33</sup> al fine di condurre un’indagine articolata, che trascende la mera critica al tempo presente.

In questi spazi la poetica dello scrittore trova una nuova vitalità stilistica, rinvigorita dai paesaggi ancora inalterati, non contaminati dal capitalismo, nonché dalle storie che questi luoghi raccontano. Emerge il ricordo dell’infanzia felice, trascorsa prima nel Friuli e in seguito nei sobborghi romani, quando ancora non erano stati intaccati irrimediabilmente, stravolti dal nuovo potere. Sorprendentemente in Oriente Pasolini rinviene questi luoghi appartenenti all’infanzia, dove vi sono ancora valori in Occidente oramai in estinzione, che egli fa emergere nel *Fiore delle mille e una notte* mediante una rinnovata vitalità e gaiezza, che travalica i primi due tempi della *Trilogia*. Vi si trovano rappresentati temi senza tempo come: la vita e la morte, l’amore nelle sue varie forme e la sua perdita, il dolore e la felicità, tutti combinati e intrecciati dalla forza del destino, il quale agisce al di sopra di ogni cosa, guidando gli eventi.<sup>34</sup>

*Il Fiore delle mille e una notte* è un sogno e come sostiene Pasolini nella *Trilogia*: «la verità intera non è mai in un solo sogno, la verità intera è in molti sogni», restituendoci mediante la sua interpretazione delle *Mille e una notte* l’utopia di una società ideale, qui avvolta in un’aura onirica. I sogni raffigurati attraverso i vari racconti, non si esauriscono: essi vengono delineati in principio, quindi interrotti e successivamente ripresi, senza che risulti intaccata la fluidità della rappresentazione (analogamente a quanto avviene nei primi due tempi della *Trilogia*), lasciandoci aperte molteplici possibilità di continuazione.

Nel tempo in cui Pasolini produceva la *Trilogia della vita*, egli rifletteva sull’eventualità di adattare un romanzo ai mezzi espressivi cinematografici, finendo per produrre un film con una struttura ad incastro, contenente un viaggio all’interno dell’altro, o meglio «un libro dentro a un libro»,<sup>35</sup> caratterizzato da un intreccio articolato, in un certo senso conforme alla struttura stessa delle *Mille e*

---

<sup>33</sup> De Santi (1983), 49.

<sup>34</sup> Bertelli (2001), 286.

<sup>35</sup> Caminati (2007), 109.

*una notte*. I singoli racconti contengono varie possibilità di sviluppo e in seguito, a ogni ripresa del filo narrativo, lo scrittore lascia trasparire nuovi elementi. Al contempo, nel protrarsi della trama le storie non andranno incontro a un finale chiaro o definitivo, bensì vi verranno replicati eventi analoghi, in quanto l'intreccio è caratterizzato da una struttura circolare.

### ***Il Fiore delle mille e una notte: tra realtà e sogno***

*Il Fiore delle mille e una notte* esordisce con il racconto del mercante Nur el-Din (Franco Merli) e della schiava Zumurrud (Ines Pellegrini), a raffigurare l'epicentro dal quale si sviluppano le altre vicende che evidenziano una certa ricorsività degli eventi. La vicenda amorosa tra Zumurrud e Nur el-Din, supplisce alla funzione di cornice, in luogo della vicenda di Shahriyar e Shahrazad, che compariva nelle *Mille e una notte*. Perciò questi due personaggi sono quelli centrali: essi vengono frapposti / interposti alle altre storie (ovvero viaggiano da un racconto all'altro), creando una struttura a scatole cinesi, analoga a quella della raccolta orientale. Inoltre, Nur el-Din e Zumurrud hanno la funzione di collegare le varie vicende, creando ciò che Guglielmo Moneti definisce una «struttura in abisso».<sup>36</sup> In altre parole, il film appare come un racconto unico, interrotto via via per incastonare altre storie, che infine fanno comunque ritorno alla vicenda principale. Il *Fiore* è provvisto di una struttura che potrebbe essere definita a episodi, già apparsa nei primi due tempi della *Trilogia*. Un intreccio complesso, che Pasolini ha successo nel semplificare mediante il ricorso all'elemento musicale, curato da Ennio Morricone. Melodie di grande dolcezza accompagnano le varie vicende, dove la musicalità non prende mai il sopravvento, pregiudicando l'atmosfera di quiete che caratterizza il film.<sup>37</sup> Questa atmosfera si uniforma agli spazi rappresentati: i deserti (come il mare sono metafore di vita), i palazzi antichi e le oasi, dove il tempo sembra essersi fermato in una condizione storica, lontana dalla frenesia dolorosa della nuova borghesia e della modernità,<sup>38</sup> in cui è immersa Napoli (e in modo ampio il «sottoproletariato mediterraneo»), che nell'immaginario pasoliniano diviene simbolo di tutto il Mediterraneo «per la sua apertura all'incrocio tra mondi e

<sup>36</sup> Moneti (1988), 41.

<sup>37</sup> Le differenti melodie hanno l'ulteriore scopo di far individuare allo spettatore il passaggio da un racconto all'altro. Viene evitato il ricorso ai sottotitoli, così procedendo con maggiore naturalezza, preservando l'aura serena, misteriosa e onirica che caratterizza il film.

<sup>38</sup> Annovi (2010), 2.

culture differenti»<sup>39</sup> come l'Africa e il Medio Oriente delineati nel *Fiore*. Nel film i paesaggi coesistono armoniosamente con l'architettura e le decorazioni orientali, tra le quali quelle indiana e persiana appartenenti ai tempi passati, alle quali Pasolini si ispira. Nel *Fiore* la rappresentazione visiva richiama l'uso del dialetto compiuto in altre sue opere, a rappresentare il suo rimpianto per le culture contadine e pre-industriali. Come lo definisce Pasolini nel suo *Portico della morte*: è «un ibrido morale», che qui si manifesta mediante un ibrido della rappresentazione figurativa, oltre che linguistica, che si concreta nella trasposizione della poesia nelle immagini.<sup>40</sup>

Il film si apre con l'incontro di Nur el-Din con Zumurrud, all'interno di un mercato affollato di Baghdad, in un contesto di marcata corralità che nel terzo tempo della *Trilogia* contraddistingue le vicende drammatiche. Queste scene trovano la loro ambientazione tra le mura urbane della città, dove di volta in volta il protagonista della storia procede nel proprio cammino, in un percorso al quale prende parte la comunità, in cui il destino del singolo appare legato a quello della collettività. Nella scena iniziale si sta svolgendo un'asta al mercato degli schiavi per la vendita di Zumurrud, come avviene nella *Storia di Ali Shar e della schiava Zumurrud delle Notti*,<sup>41</sup> e la giovane donna respinge tutti i pretendenti, scegliendo Nur el-Din come suo padrone, con il quale instaura ben presto un rapporto amoroso. Naturalmente la realtà storica risulta del tutto distorta: normalmente una schiava non sceglieva il suo acquirente... È lecito definire l'eros nel *Fiore delle mille e una notte* «democratico»,<sup>42</sup> in quanto gli amanti risultano anacronisticamente avere analoghi diritti e doveri, a prescindere dal sesso e dallo status sociale. Nella sua nuova dimora, Zumurrud intesse una tela che affida a Nur el-Din affinché la venda al mercato, raccomandandogli però di non accettare proposte da un uomo straniero con gli occhi azzurri (particolare di cattivo auspicio, nel mondo arabo). Al mercato Nur el-Din incontra proprio l'uomo di cui raccontava Zumurrud, dal quale riceve un'offerta spropositata, che non può respingere. Una volta tornato nella sua abitazione, Zumurrud gli racconta la storia di Sitt e Hasan.<sup>43</sup> Il califfo Harun e la moglie Zobeida addormentano i due ragazzi incontrati per strada, sistemandoli all'interno della tenda regale,<sup>44</sup> affinché al loro risveglio possano stabilire chi sia il più bello. Colui che si innamorerà dell'altro sarà giudicato il meno bello,

---

<sup>39</sup> Annovi (2010), 8.

<sup>40</sup> Il Terzo Mondo (colonizzato e in via di colonizzazione), viene opposto al mondo occidentale industrializzato, rivelandone l'umanità e la cultura, andando a costituire una nuova forma di contestazione ai valori della nuova borghesia. Rumble (1994), 223.

<sup>41</sup> Nelle *Notti* il giovane del quale si innamora Zumurrud viene nominato Ali Shar. Gabrieli (2006), II Vol., 241-270.

<sup>42</sup> Moneti (1988), 42-43.

<sup>43</sup> Anche questi due nomi provengono dalla raccolta orientale, qui incastonati nel ciclo di Harun al-Rashid. Nelle *Notti* il celebre re Harun al-Rashid incontra una bellissima fanciulla nominata Sitt, mentre la regina Zobeida scorge un giovane di grande avvenenza di nome Hasan. Nel *Fiore delle mille e una notte* l'episodio è a parti rovesciate, in quanto è Harun a scoprire Hasan (Di Fessazion Gherenthiel), laddove Zobeida, qui nominata Zaudi, vede Sitt (Giana Idris), mentre viaggiano assieme al loro seguito.

<sup>44</sup> Nella sceneggiatura compare il palazzo, con i suoi giardini rigogliosi, qui sostituito da una tenda.

dato che è sempre il più bello ad ammaliare l'altro. In questo caso nessuno dei sovrani vince, dacché entrambi si innamorano.<sup>45</sup> Il palazzo reale è qui sostituito con una tenda, facendo appartenere Harun al-Rashid – califfo nel IX sec. che viveva nella città più popolosa dell'Islam medievale - al mondo islamico nomade, prossimo alle popolazioni copte sedentarie; nella mescolanza con la cultura copta vi è il probabile fine artistico di indurre a un senso di «arcaicità mitica».<sup>46</sup> Anche i regnanti qui risultano in viaggio, teso all'acquisizione di nuove conoscenze, forse in implicita opposizione all'aridità dei valori della nuova borghesia capitalistica che Pasolini ha sotto tiro. Nelle *Notti* il punto di partenza della storia è “ovvio” e logico, tuttavia viene seguito da eventi che rendono il contenuto interessante e meno prevedibile. I «motivi» che lo scrittore ha legittimamente selezionato dalla storia orientale per il *Fiore* (vista la differente spazialità di cui dispone il film rispetto al testo scritto) sono quelli considerati i più «erranti», oltre a quelli «dati e taciuti», i quali raffigurano gli elementi considerati da Pasolini parte dell'intreccio che compone la narrazione magico-realistica delle *Mille e una notte*.

Da questo punto del racconto relativo al califfo Harun, si ritorna alla storia principale di Nur el-Din e Zumurrud. L'uomo con gli occhi azzurri incontrato al mercato segue Nur el-Din di soppiatto sino alla sua abitazione, lo narcotizza per poi rapire Zumurrud e condurla ad uno dei mercanti che aveva tentato di comprarla, venendo però da lei respinto e sbeffeggiato. Da questo momento Nur el-Din tenterà di trovare Zumurrud senza tregua; una donna lo incontra al mercato e trovando Nur el-Din attraente gli offre il proprio sostegno nella sua ricerca, in cambio delle tenerezze del giovane. Viene rivelato a Nur el-Din che Zumurrud è stata ceduta ad un uomo nominato Rashid, che la tiene rinchiusa nella propria dimora, tenendola come schiava personale. Grazie alla donna incontrata al mercato, Nur el-Din scopre l'abitazione di Rashid, e riesce a inviare dei segnali a Zumurrud affinché lo raggiunga. Nella lunga attesa il giovane si assopisce, scoprendo al suo risveglio di essere stato derubato dal ladro Giwan, il quale porta via con sé anche Zumurrud, che nel buio della notte aveva confuso i due. Zumurrud viene a questo punto condotta all'accampamento dei quaranta ladroni, tuttavia riesce a liberarsi e a fuggire. Si mette in viaggio fino a giungere presso una città nominata Sair. In questo regno il re è appena deceduto e in mancanza di successori, il popolo aderisce alla

<sup>45</sup> I due giovani sono senza abiti, tuttavia il loro «sonno è innocente» Al loro risveglio a turno fanno l'amore l'uno con l'altra, ciò nonostante come sostiene Pasolini è un atto che «non ha nessi col peccato», perciò la loro purezza non viene mai meno. «La sublime trovata anomala “del meno bello che si innamora del più bello” finisce col rientrare nel codice della giustizia divina e del destino regolarmente imparziale». Il mutamento nella forma testuale compiuta da Pasolini aderisce «all'ambiguità» che caratterizza lo stile della raccolta orientale. Pasolini (1965-1975), Vol. II, 1892-1884-1885-1906-1909.

<sup>46</sup> Pasolini sostiene di aver compiuto la scelta arbitraria di combinare elementi della tribù islamica nomade, con quelli della civiltà copta, per lo meno per quanto riguarda l'aspetto figurativo. Laddove gli indumenti sono quelli utilizzati dagli eritrei nel periodo della realizzazione della pellicola. Questo mosaico complesso immaginato da Pasolini, è ricco di elementi reali, dove allo stesso tempo vi è l'intenzione di creare un distacco dal contesto storico e sociale. Pasolini (1965-1975), Vol. II, 1896-1889.

tradizione secondo la quale il primo uomo che giungerà dal deserto, sarà proclamato loro re. Zumurrud scambiata per un uomo, viene incoronata, ricevendo la mano di Hayat, figlia del vizir. Dopo la celebrazione del matrimonio, Zumurrud confessa la verità a Hayat, narrando le disavventure che l'hanno condotta fin lì, infine trova la complicità della giovane donna, che nonostante la sua sfortunata sorte è leale verso Zumurrud. Alla celebrazione delle sue nozze, tra la folla di sudditi giunti per porgere i propri omaggi, compare anche l'uomo dagli occhi azzurri, il quale viene fatto crocifiggere su ordine del re (Zumurrud), per aver recato offesa alla mensa regale e per aver mentito sulla propria identità. In seguito verrà impartita l'analoga punizione al ladro Giwan, pervenuto nel regno di Sair alla ricerca di Zumurrud. Nel frattempo Nur el-Din continua la ricerca della sua amata, venendo però distratto da due giovani; e in seguito da Munis, un'altra donna incontrata al mercato. Nur el-Din viene invitato a rimanere assieme alla donna e alle sue tre sorelle per rifocillarsi, occasione in cui Munis narra la storia della principessa Dunya (Abadit Ghindei). Da quest'ultima si diramano altri racconti: la storia di Aziz, di Shahzaman e Yunan, infine di Tagi. Ritornando alla storia di Dunya, Munis narra a Nur el-Din del sogno nel quale le compare un colombo che si impiglia nella rete di un cacciatore. La colomba sua compagna, che non è stata catturata, lo sostiene con tutte le sue forze, riuscendo infine a liberarlo. Essi spiccano il volo, finché non tocca l'analoga sorte alla colomba femmina. Il colombo ben presto si spazientisce, per poi andarsene abbandonandola al suo destino di morte. È un episodio di complessa interpretazione, che potrebbe includere una varietà di significati. È stata tra l'altro avanzata l'ipotesi che la colomba possa simboleggiare l'utopia della rivoluzione, mentre il colombo sarebbe la «ragione storica»,<sup>47</sup> che ben presto abbandona i suoi ideali.

Segue il racconto dell'incontro tra il principe Tagi e Aziz, quest'ultimo gli narra la propria storia, e anche questa assume i contorni di un sogno. Aziz (Ninetto Davoli) il giorno delle sue nozze si assenta dalla propria festa, per recarsi nella casa del suo migliore amico Ali, al fine di invitarlo al proprio matrimonio. Incontra per caso o per intervento del destino, una giovane nominata Budur, scorta per caso mentre si affaccia da una finestra, dalla quale gli manda incomprensibili segnali. Tornato a casa a notte inoltrata, Aziz racconta l'accaduto ad Aziza (Tessa Bouché), la sua futura sposa, la quale gli rivela il significato di quei gesti, che consistono in messaggi d'amore. Analogamente alle *Notti originarie* (nella *Storia di Aziz e Aziza*),<sup>48</sup> la donna comunica con un linguaggio segreto: posandosi un dito sulle labbra dichiara il sentimento di amore, poggiando la mano aperta sul petto, indica ad Aziz di tornare cinque giorni dopo. Con grande dolore di Aziza, le nozze vengono rimandate di un anno per volere del padre, mentre Aziz seguita ad incontrare la

<sup>47</sup> Bertelli (2001), 284.

<sup>48</sup> Gabrieli (2006), I Vol., 452-564.

misteriosa giovane, facendosi decifrare i messaggi da Aziza. In un certo senso le due donne si legano in un rapporto di amicizia. Finalmente avviene l'incontro tra Aziz e Budur, in una tenda collocata in un giardino situato ai margini della città. Qui si svolge la celebre scena dell'arco e della freccia, divenuti oggetti erotici, che rimanda alle miniature indiane di Rajput, secondo l'interpretazione dello studioso Patrick Rumble. Il loro atto d'amore uccide Aziza, la quale si toglie la vita per il dolore. Aziz troppo preso dal proprio egoismo, non si avvede della sofferenza di Aziza e non soffre nemmeno a seguito del suo gesto estremo. Un giorno Aziz viene tratto con l'inganno nell'abitazione di una giovane, la quale gli rivela il segreto della sua amata, Budur, che ha sempre ucciso tutti i suoi amanti poiché è in preda alla follia. L'unico modo per aver salva la vita è risolversi a sposarla. Dopo un anno, la giovane permette ad Aziz di fare visita alla propria madre, a patto che faccia ritorno entro il tramonto, invece egli si reca presso la "folle" Budur, la quale per vendetta desidera porre fine alla vita di Aziz. Aziz si sottrae alla morte recitando i versi di Aziza che così esortano: «La fedeltà è un bene, ma è un bene anche la leggerezza». Aziz pagherà ugualmente per la sua indifferenza verso Aziza, venendo alla fine evirato e punito da un gruppo di donne e bambini, per non aver compreso la vera natura dell'amore e per averlo confuso con l'esercizio della sessualità. Come sostiene Pino Bertelli: «Aziz è incapace di amare [...] perché è schiavo del suo sesso (del suo senso di superiorità maschile). [...] Pasolini insiste contro la stupidità (tutta maschile) della falloccrazia e rovescia gli stilemi culturali...».<sup>49</sup> Aziz, prostrato per la disgrazia occorsagli, torna nella dimora dei propri genitori, oramai privato della sua virilità e finalmente comprende l'amore che Aziza aveva nutrito per lui. La madre, vedendo il suo stato, esaudisce la volontà di Aziza consegnandogli una preziosa pergamena.<sup>50</sup> Nella pergamena oltre a concedergli il proprio perdono per non aver compreso che lei lo amava, Aziza gli rivela che la pergamena non è opera di Budur, bensì della regina Dunya.<sup>51</sup> Ascoltando la storia di Aziz, il principe Tagi (Francesco Paolo Governale) è affascinato dalla descrizione della regina Dunya, perciò decide di farle un dono. Assolda Shahzaman e Yunan, per creare un mosaico, sul soffitto della torre collocata nel giardino di Dunya. Shahzaman (Alberto Sapientino) e Yunan (Salvatore Sapienza)<sup>52</sup> sono due principi, condotti in quel luogo per opera del destino. Mentre compongono il mosaico, essi narrano le proprie storie, a cominciare da Shahzaman: tempo addietro, quando era in viaggio con una carovana, aveva subito l'attacco di predoni, e s'era salvato solo fingendosi morto. Shahzaman aveva quindi ripreso il

---

<sup>49</sup> Bertelli (2001), 282-283.

<sup>50</sup> La pergamena era stata donata da Budur ad Aziz, da quest'ultimo ceduta ad Aziza.

<sup>51</sup> In Pasolini vi è un bipolarismo retorico: si pensi alla rappresentazione della storia di Nur el-Din e Zumurrud, che è antitetica rispetto a quella di Aziz e Aziza. In entrambe l'amore guida gli eventi, ma nella prima storia il fato conduce alla finale felicità, mentre nella seconda all'infelicità e alla morte.

<sup>52</sup> In origine nella sceneggiatura erano tre racconti, avendo sacrificato quello di Shahriyar.

cammino, finché giunto in una campagna, presso un albero rinviene una botola, dalla quale ha accesso a un palazzo sotterraneo. In questo luogo meraviglioso, incontra una giovane donna con la quale fa l'amore. Viene a sapere che è una principessa, prigioniera di un demone (Franco Citti), che si reca presso di lei ogni dieci giorni. Shahzaman spaventato dal racconto, per la paura che il demone sopraggiunga e lo uccida, fugge dimenticandosi di un indumento, sufficiente al demone per scovarlo. Il demone cattura l'amante e grazie alle sue facoltà magiche lo conduce nel palazzo sotterraneo, dove decreterà: si salverà colui che ucciderà l'altro. Poiché entrambi si amano, nessuno compie il gesto sconsiderato. Il demone coglie l'amore che vi è fra i due, e adirato si vendica uccidendo la principessa. Quindi spicca il volo assieme a Shahzaman, oltrepassando gli spazi immensi che intercorrono fra mari e deserti, e infine lo abbandona, non prima di averlo trasformato in una scimmia. Shahzaman viene in seguito rinvenuto da un giovane marinaio, che lo conduce al di là del mare, alla corte di un re, dove la principessa Ibriza, grazie alla conoscenza delle arti magiche, come in un sogno lo riporta al suo aspetto originale. Ibriza però paga con la sua vita per averlo liberato dall'incantesimo, infatti arde all'istante trasformandosi in cenere, a causa di un maleficio in precedenza ordito dal demone. Da quel momento Shahzaman decide di indossare gli abiti del mendicante, non «per generosità, ma a causa del destino e di un giudizio sul genere umano».<sup>53</sup>

Intanto il fratello di fede Yunan viaggia in mare assieme al padre per andare a visitare dei possedimenti. Essi giungono ai piedi di una montagna di pietra nera, vegliata da un gigantesco cavaliere di rame. La nave subisce una sorta di irresistibile attrazione verso le rocce nere, in quanto: «Finché quel cavaliere non cadrà nel mare, tutte le navi saranno attratte verso la montagna e si infrangeranno sulle rocce».<sup>54</sup> La nave in effetti va a incagliarsi contro le rocce nere, l'intero equipaggio annega, ad eccezione di Yunan. Giunto all'estremità del monte, Yunan cade in un sonno profondo, durante il quale una voce guida lo istruisce su come uccidere il cavaliere.<sup>55</sup> Yunan al risveglio esegue le istruzioni, il monte si inabissa ed egli si mette in salvo nuotando sino a un'isola. In questa terra scorge una botola, che lo conduce in un palazzo sotterraneo, dove incontra un giovane che gli narra la propria storia. Gli era stato profetizzato che nel giorno in cui avrebbe compiuto quindici anni, sarebbe stato ucciso per mano di «un giovane senza occhi che veniva dal mare. Questo uomo avrebbe liberato il mondo abbattendo un grande cavaliere tutto di rame, ma in compenso occorreva una vittima senza colpa» da sacrificare. Yunan trova la vicenda illogica, riproponendosi di difendere la vita del ragazzo a ogni costo e di non essere una minaccia per lui. I due trascorrono del tempo assieme, si addormentano e durante il sonno Yunan, in preda al

<sup>53</sup> Pasolini (1975), 125.

<sup>54</sup> Pasolini (1975), 126.

<sup>55</sup> Egli deve trovare «l'arco di rame» e «la freccia di piombo» sepolti ai suoi piedi, infine lo deve colpire, liberando il mondo dalla sua «sventura». Pasolini (1975), 127.

sonnambulismo, uccide il ragazzo. Al risveglio scopre l'accaduto, perciò a causa della sua afflizione decide di indossare abiti da mendicante e trascorrere il resto della vita in povertà.

Nelle storie di Shahzaman e Yunan affiora in maggior misura l'elemento corale<sup>56</sup>, che costella anche le altre storie. Le città divengono luoghi vitali, in cui le persone si affaccendano in mille occupazioni, analogamente a quanto avviene nelle abitazioni, queste ultime caratterizzate da un'apertura verso gli spazi esterni. Vi è naturalezza nel passaggio dagli ambienti interni a quelli esterni, che si combinano armoniosamente, e gli avvenimenti nella vita del singolo appaiono condizionati dalle azioni della comunità.

Al termine della storia di Yunan, il mosaico dedicato a Dunya viene ultimato, e Dunya vi scorge la raffigurazione del suo sogno (quello dei colombi). Meravigliata e commossa, decide di cogliere il gesto d'amore di Tagi. Il sogno diviene lo specchio della realtà, mostrandoci il destino che percorre vie misteriose, per l'uomo indecifrabili, a cui non è dato sottrarsi. Intanto, la storia di Nur el-Din segue il proprio corso: Nur el-Din resiste alle lusinghe delle sorelle seduttrici, per rimettersi alla ricerca di Zumurrud. Sembra vi sia una certa ripetitività nei gesti trasgressivi di Nur el-Din, che si fa trascinare dalle varie relazioni avventurose che gli si presentano, nel corso del suo viaggio alla ricerca dell'amata. Egli viene condotto nel Sair da un leone; giunto nel palazzo viene invitato nelle stanze del re, il quale sembra serbare per lui attenzioni omosessuali, per poi rivelare la sua vera identità. Finalmente Nur el-Din si riunisce alla sua amata, alla quale recita una poesia: «Che notte! Dio non ne ha creato di eguali! Il suo inizio fu amaro, ma com'è dolce la sua fine!». Il destino fa il suo corso, riunendo i due amanti: nonostante la «leggerezza» di Nur el-Din,<sup>57</sup> egli non confonde il desiderio sessuale con il vero amore, venendo premiato alla fine. Perciò, a seguito di lunghe peripezie, egli raggiunge Zumurrud e la felicità, compiendo una reale crescita nel suo “viaggio”. Il personaggio di Nur el-Din è antitetico a quello di Aziz, quest'ultimo «tradisce» la vera natura dell'amore,<sup>58</sup> pagandone le conseguenze con l'evirazione.

Il palazzo appare immerso in un'atmosfera senza tempo; gruppi di viandanti vi approdano, altri riprendono il cammino, mentre altri ancora vi stazionano. Il tutto viene collocato in una dimensione poetica, che si manifesta soprattutto mediante la rappresentazione del paesaggio, non

---

<sup>56</sup> L'elemento corale viene invocato nei tre tempi della *Trilogia*, acquisendo connotati differenti. Basti menzionare le scene nei mercati, dove viene delineato in modo più ampio il contesto sociale dal quale provengono i personaggi. Inoltre vi sono i banchetti, che compaiono nei tre film, svolgendo l'analoga funzione, però apportando una variazione nelle sue accezioni.

<sup>57</sup> Raimondi (2005), 32.

<sup>58</sup> Moneti (1988), 44.



necessariamente attraverso le parole. L'Oriente diviene nel *Fiore* espressione di libertà erotica: una sessualità delineata lungo l'intero film, contraddistinta da raffinatezza e purezza delle forme, che non rimandano mai ad immagini volgari. Al contrario, Pasolini ritrae «l'innocenza», dove il ricorso al «mito del corpo» viene posto in un quadro onirico, in contrasto con i valori della borghesia.<sup>59</sup> La sessualità in questo contesto diviene naturale espressione di amore e di una felicità riscontrabile nei volti dei personaggi stessi, collocata in un «atmosfera mistica», priva del senso del peccato. Emerge una dimensione squisitamente laica, libera dalle costrizioni sociali, che certamente potrebbe essere definita un'utopia pasoliniana.<sup>60</sup> La dimensione di naturalità, il mito dell'innocenza e la leggerezza - delineata anche mediante l'indubbia assenza della componente consumistica dell'erotismo - divengono per contrasto lo strumento di contestazione dei valori della “nuova” borghesia, nonché della pressante spinta al livellamento culturale, inglobando in sé la critica pasoliniana alle politiche e ideologie contemporanee. Questo passato mitico a cui si riallaccia Pasolini, diviene una dimensione in cui il corpo si libera per esprimere la gioia di vivere, in quello che lo scrittore chiama un sogno. La sessualità diviene un gioco, privo di connotazioni negative, in cui gli individui si donano amore reciprocamente. L'erotismo è contraddistinto dalla parità dei ruoli, e quest'uguaglianza emerge anche nella struttura gerarchica e sociale: i ricchi sono provvisti della stessa formazione culturale dei poveri.<sup>61</sup> Nel *Fiore delle mille e una notte* i protagonisti delle storie compaiono in viaggio verso la realizzazione dei loro destini, con il proposito di raggiungere l'agognata felicità. Pasolini consapevolmente ritrae una dimensione in contrasto con la realtà del suo tempo: dove le differenze razziali, sessuali e di classe assumono un ruolo fondamentale.

### ***L'Abiura dalla Trilogia della vita***

Nonostante il film abbia vinto il Gran Premio Speciale della giuria del Festival Internazionale di Cannes (1974), era stato denunciato per oscenità ancora prima che uscisse da una spettatrice presente all'anteprima. In risposta alle accuse mosse, il sostituto procuratore incaricato dell'indagine definì il *Fiore delle mille e una notte* «opera d'arte». A tale proposito, la componente erotica della sua opera è stata oggetto di numerose critiche, quando non considerata apertamente volgare; senza

---

<sup>59</sup> Ferrero (1977), 132.

<sup>60</sup> Bertelli (2001), 285.

<sup>61</sup> Come sostiene Pasolini: «Tutti i personaggi delle *Mille e una notte* sono artigiani, commercianti e contadini, oltre naturalmente che regnanti e nobili (ma, come in tutte le società feudali, poveri e ricchi la pensano allo stesso modo; lo rivela in modo incontrovertibile il senso estetico che è identico in tutti)» [...] I poveri hanno la stessa cultura dei ricchi, mondo magico, omosessualità, senso comune, frazionamento del potere, che sembrerebbero elementi arcaici e fortemente tradizionali, non sono elementi della cultura dei poveri ma anche dei ricchi e dei privilegiati. Forse in questa unità dei potenti consiste il fascino delle *Mille e una notte*. Bertelli (2001), 286.

intraprendere un'analisi approfondita dei suoi compositi contenuti, alcuni studiosi si sono compiaciuti di stroncarlo.<sup>62</sup> Non estraneo almeno in parte alla critica più ingenerosa fu certamente il discredito seminato a piene mani da certi ambienti sulle inclinazioni sessuali di Pasolini. Come sostiene Pasolini stesso, egli ha avuto l'unica colpa di

*scrivere tra loro senza essere infeudato ad alcun potere né vincolato dalla legge della sopravvivenza. Il mio vero peccato è di avere esercitato il mestiere di giornalista da polemista e da poeta, nella più totale insubordinazione.*<sup>63</sup>

Ciò non ha impedito ad altri studiosi perspicaci e lungimiranti di individuare nel *Fiore delle mille e una notte* un'opera impegnata, tra i maggiori capolavori del cinema italiano. Tuttavia inopinatamente l'accettazione e l'integrazione nel canone del 900 della sua opera viene accolta sfavorevolmente da Pasolini. Egli sosterrà che i valori della «tolleranza» e della «permissività sessuale»,<sup>64</sup> siano stati utili alla società consumistica allo scopo di allargare i mercati.<sup>65</sup>

Nel *Fiore delle mille e una notte* Pasolini ritrae il suo mondo ideale, un luogo utopico, l'ultimo raggio di sole prima che il pessimismo prenda il sopravvento. La sua delusione si accresce durante il soggiorno nello Yemen, dove la modernizzazione sta distruggendo una cultura millenaria, in nome del progresso. La città di Sana'a viene fervidamente difesa da Pasolini, che le dedica un documentario, «un appello all'Unesco», che poté realizzare grazie alla pellicola avanzata dalle riprese del *Fiore*<sup>66</sup>. Dieci anni dopo, nel 1984, Sana'a verrà dichiarata “opera d'arte del mondo”, e inizierà così un significativo piano di restauro per la sua conservazione, grazie al contributo degli organismi internazionali e soprattutto all'infervorato appello di Pasolini.

---

<sup>62</sup> Come sostiene Pasolini: «Quanto 'interesse religioso' e quanto 'interesse politico' sono invece realmente inferiori all'interesse sessuale! Quest'ultimo ha almeno la qualità di essere innocente, di essere tutto sommato antecedente ai condizionamenti sociali che talvolta lo immiseriscono e lo involgariscono. Ma anche a voler sentirlo così, come colpa, nello spettatore che sceglie di andare a vedere un film che rappresenta liberamente i rapporti sessuali, quell'interesse è infinitamente più libero: se non altro perché riguarda la cosa che nella vita un uomo oscuramente antepone a tutte le altre». Bertelli (2001), 287-288.

<sup>63</sup> Bertelli (2001), 288.

<sup>64</sup> Il «nuovo potere consumistico» è «completamente irreligioso, totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante (mai più di oggi ha avuto senso l'affermazione di Marx per cui il capitale trasforma la dignità umana in merce di scambio)». Pasolini (1975), 31-32-34.

<sup>65</sup> Pasolini sostiene di aver fatto: [...] questo gruppo che io chiamo “Trilogia della vita”, cioè i film sulla fisicità umana e sul sesso... li ho fatti per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, però tuttavia erano reali, e opponevano questa realtà all'irrealtà della civiltà consumistica. Ma anche questi film sono stati in un certo senso superati, resi vecchi dalla tolleranza della civiltà dei consumi. N. Naldini (1989), 348.

<sup>66</sup> Il documentario costituisce un dono dedicato: «In nome della vera se pur ancora inespressa volontà del popolo yemenita, in nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri, in nome della grazia dei secoli oscuri, in nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato». Spila (1999), 113 .

Tra il 1973 e il 1974 la critica pasoliniana alla società, alla cultura ed alla sfera politica italiana si inasprisce, e s'ingrossa pure di conseguenza il mare di accuse e di opposizioni al poeta regista. L'immagine dei popoli perduti lascia il posto al pessimismo, che erompe già in *Salò*, e analogamente negli *Scritti corsari*, un'opera nella quale continua la sua opera di critica e contestazione, dove la solarità del *Fiore* lascia definitivamente il posto ai toni più cupi. Nell'ultimo Pasolini emerge la denuncia del «genocidio delle culture», la sua opposizione alla borghesizzazione delle masse, che vengono espresse con la collera di chi scorge l'irrimediabilità nella totale omologazione della società italiana. Pasolini con sguardo profetico avverte che nel '68 vi è stato il passaggio definitivo «dall'età dell'innocenza all'età della corruzione»: la politica si adoperava al fine di riscuotere i consensi ideando modelli culturali in cui i cittadini possano riconoscersi e a cui possono uniformarsi.<sup>67</sup> I partiti danno vita a intese fra le varie fazioni che trascendono le ideologie, motivati dallo scopo di gestire a proprio favore i voti elettorali. Le invettive pasoliniane contro le politiche del tempo, oltre a mettere a fuoco rilevanti problematiche di attualità, ridestano innumerevoli dissensi. Pasolini critica l'indolenza dei partiti comunisti, al contempo la sua opposizione ai democristiani allora egemoni si inasprisce. In modo più ampio egli denuncia il dilagare della corruzione in ambito politico, preannunciando eventi che sarebbero seguiti in futuro (le varie tangentopoli), presagendo la consequenziale trasformazione antropologica del popolo italiano.<sup>68</sup> Pasolini sostiene fermamente la necessità nonché il dovere dell'intellettuale non soggiogato dal potere di «denunciare» questo modello di società che avanza e si fa strada, oltre che in Italia, nel mondo intero: una «dittatura» consumistica e «totalizzante», dalla quale alcune civiltà possono essere ancora salvate. In Italia oramai gli individui sono stati «corrotti» da questa ideologia, perciò - questa la sua tesi - essi devono essere «scandalizzati», perché siano resi consapevoli. È un nuovo modello di vita quello che egli vede avanzare che i paesi ricchi auspicano di applicare ai paesi poveri, appiattendo e demolendo le loro culture millenarie, “omologandole” in modo analogo a quanto è accaduto in occidente. In questo contesto di marcato «pessimismo», nasce *l'Abiura dalla Trilogia della vita*, dove crolla anche l'ultima illusione di rinvenire attraverso la mediazione letteraria colta un passato mitico, abitato da popoli ancora incontaminati «dall'omologazione» culturale. *L'Abiura* accoglie la lucida critica pasoliniana alla realtà a lui contemporanea, con

---

<sup>67</sup> In un articolo pubblicato sul «Tempo» nel febbraio del 1974, Pasolini definisce il senso reale dei moti del 1968: «Nel momento in cui si delineava in Europa una nuova forma di civiltà e un lungo futuro di “sviluppo” programmato dal Capitale – che realizzava così una propria rivoluzione interna: la rivoluzione della Scienza Applicata, pari per importanza alla Prima Seminazione, su cui si è fondata la millenaria civiltà contadina – si è sentito che ogni speranza di Rivoluzione operaia stava andando perduta. È per questo che si è tanto gridato il nome di Rivoluzione [...]. I giovani hanno vissuto disperatamente i giorni di questo lungo urlo, che era una specie di esorcismo e addio alle speranze marxiste». Pasolini, *Ebreo-tedesco*, in «Tempo», 1° Febbraio 1974.

<sup>68</sup> Serenellini (1985), 242.

intelligenza prevede eventi futuri, senza dubbio percepibili al suo tempo solo da uno sguardo lungimirante.<sup>69</sup>

Si può affermare per altro aspetto che il *Fiore delle mille e una notte* costituisca un viaggio, uno dei temi nodali delle *Mille e una notte*, che nell'opera pasoliniana diviene «la marca identificante il piano espressivo».<sup>70</sup> Quello del viaggio è un tema molto caro in ambito letterario arabo, dove le sue radici si perdono nel tempo (si pensi al viaggio del poeta nel deserto, un motivo obbligato nelle odi panegiristiche o *qasida*; ma anche si ricordi lo *hadj*, il pellegrinaggio alla Mecca, un precetto per tutti i musulmani, e ancora, l'ampia letteratura di viaggio ecc.). Nelle epoche antiche il viaggio era volto alla conoscenza degli altri popoli, e in un certo senso è conforme a ciò che compie Pasolini. Nei luoghi di un Mediterraneo “allargato” egli rinviene un modello di società ideale, utopistica, dove potersi rifugiare dalle brutture del tempo presente e trovare ispirazione. Pasolini recupera una condizione appartenente al mito, rievocando il «sentimento dell'altrove che crea nella realtà il romanzesco e nella letteratura il romanzo»,<sup>71</sup> per rappresentarla infine nel *Fiore delle mille e una notte*. Al contempo, in Pasolini il suo rifugiarsi nel tempo passato non dura: la realtà dell'omologazione distrugge anche quest'ultima speranza: ecco da dove, più tardi, scaturisce la sua visione pessimistica e quindi l'*Abiura dalla «Trilogia della vita»*.

## Bibliografia

Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini (by): *Pier Paolo Pasolini: a future life*, Ente Autonomo Gestione Cinema, 1988.

Bertelli Pino: *Il cinema in corpo. Pier Paolo Pasolini. Atti impuri di un eretico*, Rome, Libreria Croce,<sup>1</sup> 2001, 285-300.

Caminati Luca: *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Genoa, Mondadori, 2007.

Conti Calabrese Giuseppe: *Pasolini e il sacro*, Milan, Jaca Book 1994.

---

<sup>69</sup> Pasolini (1975), 9-10.

<sup>70</sup> Raimondi (2005), 93.

<sup>71</sup> Pasolini, *Ci sono ancora vite romanzesche*, in «Il Tempo», n. 13, 29 marzo 1969.

- De Santi Gualtiero: *Appunti per un'Orestiade africana di Pier Paolo Pasolini*, in «Cineforum», n. 222, 3 marzo 1983.
- Duflot Jean: *Il sogno del centauro*, Rome, Editori Riuniti, 1983.
- Ferrero Adelio: *Il cinema di Pasolini*, Milan, Mondadori, 1977.
- Guidi Oretta: *Sul fantastico e dintorni. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Svevo, Landolfi, Moravia, Pasolini, Levi, Calvino*, Perugia, Guerra, 2003.
- Magaletta Giuseppe: *La musica nell'opera di Pasolini*, Urbino, Quattro venti, 1997, 338-434.
- Manners Ian, Witman Richard: *The Foreign Policies of European Union Member State*, Manchester University press, 2000.
- Moneti Guglielmo: *Le Giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini, Per una lettura della «Trilogia della vita di Pier Paolo Pasolini»*, , Rome, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1989.
- Naldini Nico: *Pasolini una vita*, Turin, Einaudi, 1989.
- Novello Neil: *Al triangolo dell'esserci: teoria e prassi nell'ultimo cinema di Pier Paolo Pasolini*, Florence, Manent, 1999, 136-226.
- Parussa Sergio: *L'eros onnipotente: erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Turin, Tirrenia Stampatori, 2003.
- Pasolini Pier Paolo: *L'odore dell'India*, Parma, Guanda, 2005 a.
- Pasolini Pier Paolo: *Scritti Corsari*, Milan, Garzanti, 1975 a.
- Pasolini Pier Paolo: *Trilogia della vita*, a cura di Giorgio Gattei, Bologna, Cappelli Editore, 1975 a.
- Pasolini Pier Paolo: *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, in *Lettere Luterane*, Turin, Einaudi, 1976 b.
- Pasolini Pier Paolo: *Le mie mille e una notte*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Spila Piero e De Laude Silvia, voll. II, Milan, Arnoldo Mondadori, 1965-1975 b.
- Pasolini Pier Paolo: *L'uomo di Bandung*, in *Tutte le poesie*, by Siti Walter, Milan, Mondadori,

2003 c.

Pasolini Pier Paolo: *Le mie proposte su scuola e Tv*, in «Corriere della sera», 29 ottobre 1975 c.

Pasolini Pier Paolo: *Il sesso come metafora del potere*, in «Corriere della sera», 25 marzo 1975 c.

Pasolini Pier Paolo: *Ebreo-tedesco*, in «Il Tempo», n. 1° Febbraio 1974 c.

Pasolini Pier Paolo: *Ci sono ancora vite romanzesche*, in «Il Tempo», n. 13, anno XXXI, 29 marzo 1969 c.

Raimondi Luca: *Nient'altro che un sogno: Pier Paolo Pasolini e la Trilogia della vita*, Foggia, Bastogi, 12005,10- 85.

Repetto Antonio: *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*, Milan, Mursia, 11998, 129-150.

Rohdie Sam: *The Passion of Pasolini*, Indiana University, Bloomington, 11995, 53-66.

Rumble Patrick Allen: *Pier Paolo Pasolini: Contemporary perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 11994 (p. 210 a 230).

Siti Walter e Zabaglio Franco: *Per il cinema*, Milan, Mondadori, 12001.

Serenellini Mario: *I diseducatori: Intellettuali d'Italia da Gramsci a Pasolini*, Bari, Dedalo, 11985.

Spila Piero: *Pier Paolo Pasolini*, Rome, Gremesse, 11999, 109-115.

Trento Giovanni: *Pasolini e l'Africa: l'Africa di Pasolini*, Milan, Mimesis, 12010.

Villani Simone: *Il Decamerone allo specchio*, Rome, Donzelli, 12004.