

MARCO BORRELLI

*Il fiore delle Mille e una notte': dalle fiabe alla sceneggiatura, dalla sceneggiatura al film*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARCO BORRELLI

*‘Il fiore delle Mille e una notte’: dalle fiabe alla sceneggiatura, dalla sceneggiatura al film*

*‘Il fiore delle Mille e una notte’ di Pasolini fornisce notevoli spunti di riflessione sulla questione dell’interscambio tra letteratura e cinema. Poiché esso è il frutto di un processo creativo tormentato, l’ermeneutica dell’opera risulta impreziosita da un tipo di analisi che tenga conto dei metodi della filologia d’autore. Il ricorso all’avantesto del film, a partire dall’individuazione di alcune significative differenze tra la fisionomia originaria della sceneggiatura (già distante a sua volta dalle fiabe delle ‘Mille e una notte’) e la struttura a scatole cinesi della pellicola, permette di cogliere la portata dell’operazione culturale proposta da Pasolini e di rivalutare un’opera giudicata, troppo spesso, di bassa statura ideologica. A tal proposito, prendendo in considerazione le riflessioni del cineasta sullo specifico filmico e sulla natura onirica del cinema, si può constatare che il ruolo del sogno ne ‘Il fiore delle Mille e una notte’ non è ascrivibile soltanto a una volontà di fuga dalla realtà, ma diventa l’arma con cui Pasolini affonda la critica alle contingenze storiche. Se da un lato la leggerezza del sogno esprime il mondo cui aspira la mente del demiurgo Pasolini, d’altra parte è altrettanto vero che esso è ancora impregnato di quell’accezione terrificante che deriva dalla potenza visionaria di Medea. Pertanto, oltre a una contestualizzazione de ‘Il fiore delle Mille e una notte’ nel progetto più ampio della ‘Trilogia della vita’, è necessaria un’interpretazione che mira a leggere questo film in continuità con le istanze che Pasolini aveva lasciato aperte in film come ‘Medea’ e ‘Appunti per un’Orestide africana’, piuttosto che guardare alla successiva ‘Abinura dalla Trilogia della vita’.*

Dopo una stagione cinematografica caratterizzata da un ciclo di film a carattere prevalentemente elitario, nei quali si avverte l’esigenza pasoliniana di interpretare la dialettica socio-politica in atto nella società contemporanea ricorrendo al confronto con il mito greco o all’uso di archetipi simbolici (come ad esempio l’Ospite di *Teorema*), nel 1971 esce nelle sale cinematografiche *Il Decameron*, con il quale il regista friulano inaugura quella che sarà nota come la *Trilogia della vita*, proseguita poi con *I racconti di Canterbury* e conclusa con *Il fiore delle Mille e una notte*. Riprendendo le parole rilasciate da Pasolini in un’intervista radiofonica del febbraio del 1970 si può affermare che se con il cinema ‘d’élite’ egli aveva aspramente criticato «la facilitazione, la volgarizzazione e la commercializzazione che richiede la cultura di massa»,<sup>1</sup> con *Il Decameron* egli fa segnare, almeno sul piano del registro espressivo, una svolta in chiave popolare. La presenza sul set di attori non professionisti, la galleria di comparse che incarnano l’idea pasoliniana di popolo, l’ambientazione e la colonna sonora napoletane, la tematica erotica e la nudità dei corpi, la sceneggiatura basata su uno dei classici della letteratura italiana sono tutte scelte che denotano un registro espressivo più facilmente fruibile dal grande pubblico. Nonostante sia impossibile negare la più facile digeribilità di questo tipo di film, tra l’altro confermata anche dal record di incassi fatto registrare al botteghino da *Il Decameron* e nel complesso dall’intera *Trilogia*, l’obiettivo di questo contributo è dimostrare che la volontà pasoliniana di riabbracciare il corpo popolare (con una finalità peraltro nuova rispetto al racconto delle vicende purgatoriali del sottoproletariato romano di *Accattone*) non esclude un secondo livello interpretativo ben più complesso. L’analisi incrociata tra *Il fiore delle Mille e una notte* con i film che lo precedono, con le teorie semiotiche sviluppate da Pasolini e con parte del materiale che precede l’uscita in sala della pellicola e che ne costituisce, mutuando un termine dalla filologia, l’avantesto, lascia intravedere le modalità sotterranee con cui si attua la critica sociale di Pasolini.

La *Trilogia* rappresenta il tentativo pasoliniano di risemantizzare le proprie posizioni ideologiche: il regista friulano rincara a tal punto la critica verso la società contemporanea, da scagliare un temerario guanto di sfida al modello di ‘sviluppo senza progresso’ proposto dal capitalismo. Pasolini sceglie il corpo popolare come scenario metaforico per il suo duello perché vede negli istinti basilari dell’umanità, che pure stavano diventando preda della sottocultura dei mass media, un simbolo di autenticità, una roccaforte dei valori ‘panmeridionali’ contro la mercificazione neocapitalista.<sup>2</sup> Non passa molto tempo che è costretto a ricredersi. La situazione si è completamente ribaltata e l’entropia mass mediatica ha martoriato quei corpi una volta innocenti (*Salò* da questo punto di vista è la risposta pasoliniana – visiva e ideologica – all’avvenuto capovolgimento): la società dei consumi è riuscita a estendere il suo monopolio perfino ai bisogni corporali dell’uomo, con tanto di libretto delle

<sup>1</sup> P.P. PASOLINI, *Pier Paolo Pasolini: considerazioni sul “Decameron”*, estratto dalla registrazione di un’intervista rilasciata da Pasolini durante la lavorazione del *Decameron* il 18/02/1970 e ora disponibile nelle teche Rai, <http://www.teche.rai.it/2015/11/pasolini-considerazioni-sul-decameron/> [cons. il 03/04/2017].

<sup>2</sup> Cfr. G. TRENTO, *Il corpo popolare*, «Studi pasoliniani», VII (2013), 65-78: 66.

istruzioni, e il godimento reale viene sostituito dal possesso del godimento.<sup>3</sup> Se si guarda allora alla *Trilogia* in termini di mancato impatto sociale e di deludente stimolo delle coscienze, non si può che essere d'accordo con le parole con le quali lo stesso Pasolini si è espresso a proposito della sua opera nel 1975. Gran parte della critica, proprio a causa di queste riflessioni contenute nella altisonante *Abiura dalla Trilogia della vita*, si è limitata per lungo tempo a un livello interpretativo che relega la *Trilogia* e soprattutto la solarità del *Fiore* tra i confini di un sogno infranto; essa avrebbe rappresentato il tentativo di una fuga nostalgica e utopica di un intellettuale che fino ad allora non aveva mai smesso di mordere la realtà: una sorta di vacanza dall'ideologia. C'è stato chi senza remore ha accusato Pasolini di aver strizzato l'occhio a un certo tipo di cinema per finalità commerciali, ma fortunatamente c'è stato anche chi, come Roberto Villa, già all'epoca apprezzò il tentativo artistico pasoliniano: «Non apprezzavo la critica ideologizzata, di fatto era una forma di 'interpretazione contenutistica' lontana dall'analisi del processo linguistico».<sup>4</sup> A distanza di oltre quarant'anni si può anche correre il rischio di ridimensionare le stesse parole 'a caldo' del regista, ancora troppo impregnate di un amaro risentimento verso quel potere che, repentinamente e con una certa facilità, aveva smaltito e strumentalizzato la sua opera. Tuttavia, per ricostruire un'immagine esaustiva del quadro d'insieme e del fenomeno culturale rappresentato dalla *Trilogia*, soprattutto per quel che riguarda l'aspetto della prima ricezione, è necessario comunque fare i conti con quelle parole. L'*Abiura dalla Trilogia della vita* compare, o meglio ricompare, pochi giorni dopo la morte dello scrittore, il 9 novembre del 1975 sulle pagine del «Corriere della Sera»: infatti le abiuranti riflessioni pasoliniane erano già state inserite da Giorgio Gattei come introduzione alle sceneggiature della *Trilogia* (si tratta di quelle desunte dai film) pubblicate per l'editore Cappelli il 15 giugno di quello stesso anno; soltanto che in questa sede l'*Abiura* passò quasi inosservata e non ottenne la visibilità che invece le hanno garantito la strategia mediatica (fu pubblicata pochi giorni dopo l'omicidio di Pasolini) e il bacino di utenza assicurato dal «Corriere della sera». Passando alla sostanza di quelle parole, Pasolini prende le distanze dalla *Trilogia* perché si rende conto che la sacralità dell'eros popolare, che costituiva il cuore pulsante del progetto, non ha contribuito ad un processo culturale di libertà sessuale, bensì è stata oggetto di un processo mistificatorio. La *Trilogia* prima è stata falsamente tollerata dal potere e poi brutalmente trasformata in una delle tante merci prodotte dal sistema capitalista. Persino la bellezza dei corpi innocenti, recuperata dal regista nel sud del mondo a partire dalla città di Napoli «perché è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano e, così, di lasciarsi morire»,<sup>5</sup> persino quella bellezza è degenerata. La consapevolezza della propria sessualità, autenticamente vissuta, avrebbe potuto rappresentare per il popolo il primo passo verso un altro tipo di consapevolezza legata al concetto di coscienza sociale. Tutto questo non è avvenuto e gli anni '70 hanno sancito la vittoria dell'«irrealtà della sottocultura dei 'mass media'».<sup>6</sup> Pasolini avverte che anche il popolo ha tradito se stesso: la cultura contadina e quella sottoproletaria hanno iniziato a nutrirsi degli stessi miti della borghesia, perdendo la propria identità e annullando ogni possibile dialettica col potere costituito. Il passato diventa irrecuperabile perché, dalla prospettiva del cineasta, la degenerazione dei corpi e dei costumi assume un valore retroattivo. I 'ragazzi di vita' che affollavano le borgate romane negli anni '50 già erano in potenza quello che sarebbero diventati in atto negli anni '70, cioè individui attratti dall'ideologia edonistica veicolata dalla società dei consumi.<sup>7</sup>

Come si può notare l'*Abiura* mostra ferite ancora sanguinanti, ma Pasolini precisa che la sua apostasia dalla sacralità del corpo popolare non è accompagnata dalla negazione delle istanze che lo avevano indotto ad erigere il mondo della *Trilogia*. L'intellettuale friulano giunge al *Decameron* dopo aver conseguito, dal punto di vista cinematografico, una duplice maturità: sul versante pratico egli può vantare un'acquisita perizia tecnica grazie ad un'esperienza più che decennale nel mondo del cinema; mentre sul versante teorico gli anni 1965-70 sono stati

<sup>3</sup> Cfr. S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Il Castoro, 1994, 127.

<sup>4</sup> AA.VV., *L'Oriente di Pasolini. Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*, a cura di R. Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2011, 20.

<sup>5</sup> D. BELLEZZA, *Io e Boccaccio*, «L'Espresso colore», n. 47, 24 novembre 1970.

<sup>6</sup> P.P. PASOLINI, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in ID., *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, a cura di G. Canova, Milano, Garzanti, 1995, 770.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, 769.

quelli più fecondi per lo sviluppo delle sue ipotesi semiologiche, protese ad affermare la centralità delle qualità oniriche del cinema all'interno di un'indagine sullo specifico filmico. L'inversione di rotta intrapresa con la scelta di un registro espressivo più 'popolare', potrebbe quindi addurre in inganno rispetto a tale maturità. Anche la *Trilogia*, che pare costituire un blocco a se stante nell'esperienza cinematografica pasoliniana, allora necessita di una lettura in continuità con le opere che la precedono affinché si possano individuare similitudini o differenze. Ad esempio, secondo il critico cinematografico Adelio Ferrero gli *Appunti per un'Orestide africana* costituiscono una valida porta d'ingresso per «comprendere il discorso dell'ultimo Pasolini, anticipandone emblematicamente l'evocazione e il mito dei 'popoli perduti'». <sup>8</sup> In particolare qui si vogliono mostrare i legami concettuali e simbolici che si instaurano tra le grandi domande che Pasolini aveva lasciato in sospeso nei due film che precedono la *Trilogia* (che sono *Medea* e il già citato *Appunti per un'Orestide africana*) e *Il fiore delle Mille e una notte*. Inoltre una parallela analisi dell'avantesto del film, con il suo apparato di significative differenze che intercorrono tra le fiabe originarie delle *Mille e una notte*, le fiabe riscritte da Pasolini per la sceneggiatura del film e infine le storie così come effettivamente vengono montate sulla pellicola, permette di far luce su alcuni passaggi decisivi dell'ultimo tempo della *Trilogia*.

Gli anni '60 sono caratterizzati dalle lotte di liberazione che molti paesi del Terzo Mondo conducono per emanciparsi dal colonialismo europeo. Pasolini si avvicina a questa nuova realtà politica cercando di integrare lo sguardo sociologico con quello poetico, grazie al quale è in grado di creare profonde analogie con i miti del passato e offrire una versione della storia avulsa dagli schemi borghesi occidentali. Pasolini aspira alla realizzazione di un *Poema sul Terzo Mondo* con il quale cogliere la complessità dei fenomeni post coloniali in cinque grandi aree geopolitiche: di questo progetto originario vedranno la luce soltanto *Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un'Orestide africana*. Prendendo in esame quest'ultima opera emergono piuttosto chiaramente i due poli della similitudine pasoliniana: da un lato il processo di democratizzazione in atto in Africa, dall'altro le vicende dell'Oreste di Eschilo. Nell'*Orestea* l'eroe greco, per vendicarsi dell'omicidio del padre Agamennone, uccide con un gesto liberatorio la madre Clitennestra e il suo amante Egisto e, successivamente, per sottrarsi alla persecuzione delle Erinni, terrificanti divinità che rappresentano una forma di giustizia ancora barbarica perché basata sulla vendetta, egli è costretto a fuggire nel tempio di Atene su consiglio del dio Apollo. Qui la dea Atena, tenendo a bada la bestialità delle Erinni, gli garantisce un regolare processo che si risolverà con l'assoluzione dal matricidio. L'esito del verdetto comporta anche la trasformazione delle violente Erinni nelle benevole Eumenidi, cui Atena d'ora in avanti affiderà il mantenimento dell'ordine sociale. Nella fantasia pasoliniana le figure tiranniche di Clitennestra e di Egisto si trasfigurano nelle immagini dei paesi colonizzatori; mentre lo spirito di Oreste si reincarna nelle nuove generazioni africane che avvertono l'urgenza democratica di trovare un punto d'incontro tra le forze irrazionali della tradizione, rappresentate dalle Erinni, e il nuovo modello di organizzazione razionale e civile, rappresentato invece dalle Eumenidi. La problematicità consiste nel portare alla luce le dinamiche con cui questo processo di democratizzazione sta avvenendo. Pasolini percepisce che i paesi africani stanno andando incontro ad una democrazia soltanto formale e non fattuale, e che favorendo l'ascesa delle occidentali Eumenidi stanno correndo il grosso rischio di far morire lo spirito delle ctonie Erinni. La provocazione specifica che Pasolini pone è la seguente: riuscirà questa nuova *elite* di studiosi africani, impossessatasi delle stesse armi culturali dei propri usurpatori, a far convivere le proprie tradizioni millenarie, selvagge e irrazionali, con un nuovo ordine civile basato sullo sviluppo dalla razionalità borghese? Sebbene Pasolini fosse scettico dinanzi alla possibilità di un incontro possibile tra il Terzo Mondo e il mondo borghese, tanto più che il tempo della ragione sta lasciando il campo alla 'irrealtà capitalistica', lascia la conclusione aperta. Una simile contraddizione emerge anche dal breve documentario *Le mura di Sana'a*, in cui Pasolini chiede all'UNESCO, propaggine del mondo occidentale, di salvare la bellezza e il passato della capitale dello Yemen. Il cortocircuito è generato dal fatto che l'Occidente, cui Pasolini chiede soccorso per difendere la tradizione architettonica di Sana'a, è quello stesso Occidente che ha avviato il processo di distruzione della città.

<sup>8</sup> A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, a cura di L. Pellizzari, Venezia, Marsilio, 1994, 115.

Se con quest'appello Pasolini individua ancora la borghesia come possibile interlocutrice delle sue istanze ideologiche, con *Il fiore delle Mille e una notte* egli radicalizza la sua posizione. Una radicalizzazione che comporta l'esclusione 'visiva' della borghesia, ma che non corrisponde esattamente a una fuga. Pasolini dissemina numerosi e puntuali elementi di critica al modello occidentale nel fluire stesso della narrazione. Se il meccanismo del sogno, in quanto elemento sostanziale e non accidentale del cinema, determina l'eterno rigenerarsi delle storie – cioè, fuor di metafora, l'eterna sacralizzazione del popolo che sulle orme di Sheherazade rinvia la morte per mano della borghesia – la logica borghese è relegata nel territorio del rimosso, è un'ombra costantemente presente ma non in grado di contrastare il tripudio visivo delle immagini, che con la loro brutalità pre-grammaticale, accompagnata da un montaggio non eccessivamente elaborato, sono espressione diretta del popolo.<sup>9</sup> Pure l'utilizzo della musica veicola questo desiderio:

Mentre la musica popolare araba o nepalese ecc. ecc. rappresenta il momento realistico del film, la musica di Mozart e di Stravinskij rappresenta il momento "occidentalizzante" del film, cioè il mio modo di sognarlo.<sup>10</sup>

Anche un certo tipo di critica che guarda con favore a questa rielaborazione diamesica delle *Mille e una notte* e che pure individua degli elementi di novità espressiva ne *Il fiore delle Mille e una notte*, non riesce cogliere l'organicità, lo stretto rapporto tra teoria e prassi, entro cui si sistemano i vari elementi eversivi. Lo stesso Ferrero pur ponendo l'accento sul meccanismo del sogno, non insiste sul suo peso eversivo.<sup>11</sup> Vere e proprie critiche, ben più severe, sono mosse da Luca Caminati che nelle pagine di *Orientalismo eretico* si scaglia contro il *Fiore* perché lo reputa mutilo di una prospettiva post-coloniale. Il film è un'occasione mancata: Pasolini avrebbe potuto portare a compimento l'immersione terzomondista invece devia verso una soluzione carnevalesca priva di elementi politici.<sup>12</sup>

Pasolini nel saggio *Il «cinema di poesia»* si sofferma sul meccanismo del sogno come caratteristica strutturale del cinema:

Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un «seguito di imsegni», ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica. (Dove ho visto quella persona? Aspetta...mi pare a Zagorà – immagine di Zagorà coi suoi palmizi verdini contro la terra rosa – ...in compagnia di Abd el-Kader...) [...] Insomma c'è un complesso mondo di immagini significative – sia quelle mimiche o ambientale che corredano i linsegni, sia quelle dei ricordi e dei sogni – che prefigura e si propone come fondamento «strumentale» della comunicazione cinematografica.<sup>13</sup>

Poco più avanti:

La comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell'inconscio, e così i meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale.<sup>14</sup>

Se il Pasolini corsaro e luterano non smorza l'ardore della sua penna per lanciare invettive contro la società del suo tempo, al Pasolini cineasta preme la ricerca di una reale alterità estetica distinta dalla perfetta interscambiabilità delle immagini che subissano il mondo occidentale. L'approdo nell'altrove geografico e temporale, costituito dal medioevo orientale delle *Mille e una notte*, non è assolutamente una fuga dall'ideologia,

<sup>9</sup> Cfr. P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, 171-173.

<sup>10</sup> Intervista rilasciata da Pasolini a Leandro Lucchetti per la RAI, 1973 (Videoteche RAI). Riprendo il testo da G. SANTATO, *L'Oriente nell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini*, «Studi pasoliniani», VIII (2014), 11-23: 17.

<sup>11</sup> Cfr. A. FERRERO, *Il cinema di...*, 128-134.

<sup>12</sup> Cfr. L. CAMINATI, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Genova, Mondadori, 2007, 110-112.

<sup>13</sup> P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»...*, 168.

<sup>14</sup> Ivi, p. 169.

bensi è una dichiarazione di guerra: il dialogo non è più possibile e il cinema, che per Pasolini è la *lingua scritta della realtà*, è l'unico codice espressivo che può creare un altro mondo – quasi come se Pasolini stesse mostrando sullo schermo, recuperando la forza visiva dal passato, una possibilità reale, un'alternativa perseguibile: «Il sogno pasoliniano tende a rovesciare il passato in rivoluzione e viceversa».<sup>15</sup> Egli recupera la spontaneità di un popolo che ancora non ha rescisso il suo legame con la terra, a differenza di quanto è già accaduto nella 'irrealtà capitalistica' nata dalla rivoluzione razionale borghese. La furia delle Erinni si riversa nel meccanismo irrazionale, pre-umano e perturbante del sogno; Pasolini, grazie anche ad un procedimento psico-analitico, sta ribaltando completamente le coordinate sensoriali. Lo spettatore è messo davanti ad una realtà brutta, di estrema elementarità civile: l'inconscio prende vita ed è la realtà occidentale a finire sul piano simbolico. Quindi se apparentemente *Il fiore delle Mille e una notte* sembra esaurirsi nella messa in scena di un modello utopistico, a un secondo livello di interpretazione, nel dispiegarsi stesso del sogno, si possono cogliere numerose e feroci critiche al presente.

Un caso particolare, che peraltro mostra la continuità ma anche l'evoluzione tra la poetica alla base dell'*Orestide africana* e quella del *Fiore delle Mille e una notte*, consiste nel capovolgimento del rapporto tra le Erinni e le Eumenidi. Oltre a quanto già si è detto a proposito del ruolo simbolico di queste divinità, va sottolineato che le Erinni sono espressione di una femminilità ctonia, irrazionale e violenta che nasce dalle viscere della terra; quindi la perdita d'identità cui esse vanno incontro nell'*Orestide africana* avviene in nome di una razionalità ordinatrice che è invece espressione del dominio maschile. Nel *Fiore delle Mille e una notte* non solo accade l'opposto, ma c'è una costante mortificazione delle forze razionali: il potere maschile, inteso soprattutto come potere falloocratico, esce in definitiva sconfitto.<sup>16</sup> Le corrispondenze interne al tessuto narrativo sono numerose e significative. Gran parte di esse sono il frutto della creatività minuziosa di Pasolini, che a differenza del *Decameron* e dei *Racconti di Canterbury*, decide di restare meno fedele al testo delle *Mille e una notte*.<sup>17</sup> Prediligendo un proprio disegno originale, egli plasma la materia, non segue pedissequamente le fonti e talora fa delle aggiunte proprie.<sup>18</sup> Se nei primi due tempi della *Trilogia* Pasolini compariva nei suoi film proprio in quanto autore, sostituendosi metaforicamente a Boccaccio (a cui allude la figura dell'allievo di Giotto) e a Chaucer, nel *Fiore* egli scompare completamente dal profilmico, non esiste nessun alter ego di Sherazade: nonostante in fase di sceneggiatura Pasolini avesse riservato per sé un ruolo importante (ma si veda più avanti). Il demiurgo quindi, questa volta, muove i fili restando nell'ombra e lascia intravedere la sua presenza soltanto nelle corrispondenze e nei parallelismi cui si accennava prima. La più lampante mortificazione del potere falloocratico si ritrova nella storia di Aziz e Aziza. Aziz, interpretato da Ninetto Davoli, viene evirato dalla sua amante (Budur la pazza) perché, a causa del suo delirio egocentrico, aveva creduto di poter dominare le pulsioni irrazionali femminili: inoltre questa forma di ingenuità e di non conoscenza del mondo femminile causa la morte dell'innamoratissima cugina Aziza, sua promessa sposa. Nonostante ciò, Pasolini non riesce a condannare fino in fondo un peccato avvenuto in nome della leggerezza. Se durante la stesura della sceneggiatura aveva lasciato invariato il testo delle *Mille e una notte* che recita: «La fedeltà è bene, la leggerezza è male»,<sup>19</sup> passando dalla sceneggiatura alla pellicola quel testo diventa: «La fedeltà è bene, ma è un bene anche la leggerezza».<sup>20</sup> Non è la leggerezza ad essere punita, ma il potere maschile. Nella storia principale che fa da cornice al film – quella di Zumurrud e Nur ed-Din – lo scontro tra razionalità borghese maschile e irrazionalità ctonia femminile assume una valenza più allegorica. Zumurrud, protagonista femminile della storia, è una schiava che nella sequenza iniziale del film viene messa all'asta e lei di rimando, poiché ha la possibilità di scegliersi il padrone che desidera, invece di farsi acquistare, si dona al giovane

<sup>15</sup> G. SANTATO, *Il futuro in Pasolini: un 'non-tempo'*, «Studi pasoliniani», VII (2013), 11-21: 16.

<sup>16</sup> Cfr. S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini...*, 140.

<sup>17</sup> Pasolini si basa sulla traduzione delle *Notti* curata da Francesco Gabrieli: AA.VV., *Le mille e una notte*, a cura di F. Gabrieli, Torino, Einaudi, 1948.

<sup>18</sup> Per quanto riguarda la contaminazione delle fonti l'episodio di Yunàn ha un valore esemplare. Pasolini contamina la versione presente nell'edizione Gabrieli con quella riportata nella vulgata Galland. Cfr. M. PAINO, *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle Mille e una notte nel Novecento italiano*, Cava de' Tirreni, Avigliano, 2004, 66.

<sup>19</sup> P.P. PASOLINI, *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali...*, 478.

<sup>20</sup> ID., *Trilogia della vita*, a cura di G. Gattei, Bologna, Cappelli, 1975, 174.

e squattrinato Nur ed-din. Con questa scelta Zumurrud capovolge e neppure velatamente la logica del capitalismo, introducendo un'economia basata sul dono anziché sul profitto. Ed è questo capovolgimento ad avviare le peripezie dei due protagonisti: il miglior offerente, offeso nella sua anima borghese (non è un caso che durante l'asta Zumurrud offenda anche verbalmente i vari mercanti) tenta di riaffermare la logica del denaro con l'aiuto dello scagnozzo Barsum. Sebbene sia uno scontro dialettico a dare avvio al film, è la potenza del sogno popolare ad affermarsi fin dall'inizio. Non importa quanto sia pericolosa la situazione allorquando Barsum si appressa al cortile della casa di Nur ed-Din con l'intento di rapire Zumurrud; lei sta leggendo e dalle sue letture si generano dei sogni-visioni che interrompono la vicenda principale generando un anticlimax. Già da questo particolare utilizzo del montaggio si intuisce che l'elemento borghese nulla può contro la magnificenza dell'affresco popolare dipinto da Pasolini. Soltanto in questo clima può avvenire il rapimento di Zumurrud per mano di Barsum. Inoltre per quanto riguarda l'opposizione tra l'elemento maschile e quello femminile, dopo la separazione forzata degli amanti, nel proseguo della narrazione non sarà Nur ed-Din, ancora inesperto alla vita, a salvare Zumurrud; sarà lei stessa a salvarsi scardinando il potere falloocratico (si sottrae addirittura all'orgia che i quaranta ladroni stavano imbastendo per violentarla). Come per Aziz, anche in questo caso ciò che si salva del simbolo maschile rappresentato da Nur ed-Din è la leggerezza, il non essere cosciente della propria razionalità: dopo che è stata Zumurrud ad iniziarlo alla vita sessuale, al termine della storia Nur ed-Din riesce a ricongiungersi a lei perché aiutato esclusivamente da figure femminili che gli permettono di vivere in maniera autentica la sessualità.

Anche il 'disimpegno', vitalistico, disinibito, naturalmente incolpevole (perché l'impegno non è un «obbligo» ma una «libertà»), non deve tuttavia perdere di vista il proprio fine: Aziz lo fa e viene punito con l'evirazione [...]; Nur ed-Din invece, che non a caso diverrà nel film protagonista della storia portante e in un certo senso depositario del messaggio del testo, si distrae con innocenza senza però mai dimenticare la meta della sua *quête*, che verrà infatti soddisfatta con il ritrovamento dell'amata Zumurrud.<sup>21</sup>

La critica al potere maschile si concretizza anche come critica alle istituzioni: Zumurrud, travestita da uomo, riesce a diventare persino re della città di Sair (ed è un caso che la sua sposa sia interpretata da un attore maschio?). Verso un'uguale intenzionalità registica tende anche un'altra scena, inerente alla storia di Shahzamàn. In quest'episodio si mostra lo sfarzo di una parata regale, con tutti gli onori e i festeggiamenti che tale manifestazione implica, con la particolarità che tale cerimonia non è riservata a un principe bensì a un principe trasformato in scimmia. Nessuno è a conoscenza della sua vera identità se non colei che lo libererà dall'incantesimo in cambio della propria vita. Una prova decisiva della direzione che Pasolini ha voluto imprimere al film nasce da una comparazione tra le fiabe originarie, la sceneggiatura e il film: l'episodio è quello degli amanti Tagi e Dunya, precisamente il confronto riguarda i diversi esiti della storia. Nelle *Mille e una notte* il re, padre di Dunya, dopo aver scoperto l'amore clandestino tra i due, ignorando la vera identità del principe Tagi, tenta di ucciderlo; fortunatamente non ne ha il tempo perché grazie all'astuzia di Aziz, che evita spargimenti di sangue, il re viene a conoscenza del rango di Tagi e lo accetta come sposo di Dunya. Nella sceneggiatura Pasolini modifica completamente il finale della fiaba: dopo che il re scopre il loro amore, Dunya, sotto le mentite spoglie di un misterioso cavaliere, affronta il padre e lo uccide per salvare Tagi, che nel frattempo aveva evitato lo scontro avanzando il pretesto di essere vestito con abiti muliebri e di non essere preparato al combattimento. Di nuovo un'inversione, come nel caso di Zumurrud, tra la figura maschile e quella femminile; e di nuovo una critica alla regalità con l'uccisione del re. Infine, passando dalla sceneggiatura al film, si nota un'ulteriore modifica: infatti il combattimento tra Dunya e suo padre corrisponde a una delle due sequenze che Pasolini decide di tagliare in seguito alla proiezione di Cannes.<sup>22</sup> Senza l'analisi dell'avantesto del film probabilmente nell'episodio di Tagi e Dunya non si sarebbe colto il motivo sotterraneo che esprime la rivolta contro la concezione razionale e maschile del potere. In conclusione si vuole far notare che nella sequenza tagliata era

<sup>21</sup> M. PAINO, *L'ombra di Sheherazade...*, 66.

<sup>22</sup> Le due sequenze sono ancora presenti nei contenuti extra dell'edizione francese del film benché prive di audio.

presente un altro evidente parallelismo con la storia di Zumurrud e Nur ed-Din: come Zumurrud, non essendo riconosciuta da Nur ed-Din nei suoi nuovi abiti regali, fa credere al ragazzo di voler abusare sessualmente di lui, allo stesso modo Dunya, ancora vestita da cavaliere e non riconosciuta da Tagi, si compiace nell'indurlo a «temere di essere sodomizzato».<sup>23</sup>

Se il confronto con gli *Appunti per un'Orestiade africana* suggerisce una lettura del *Fiore* basata sulla riaffermazione delle Erinni, la comparazione con *Medea* ribadisce il ruolo cruciale del sogno nell'ultimo film della *Trilogia*. In *Medea* Pasolini mette in scena il travagliato momento in cui un'umanità ancora preistorica e precivile, che scandisce i propri ritmi in sintonia con una natura magica e sacrale, incontra la nascente civiltà razionale che segna l'inizio della Storia. Il tema di fondo è lo stesso sollevato nell'*Orestiade*, soltanto che qui si assiste al tentativo di una coesistenza dei due mondi in una condizione sospesa fuori dal tempo. Ben presto Pasolini mostra come questa comunione sia impossibile: il mondo barbarico e preborghese di Medea non trova più spazio nella civiltà individualistica di Giasone, che è ormai dedita soltanto al profitto e per di più vorrebbe cancellare gli aspetti irrazionali di cui la sacerdotessa di Ecate è portavoce. L'insorgere della rivolta contro l'arrivismo borghese di Giasone è rivelato da due elementi: il primo consistente nei lunghi silenzi del film e l'altro nella particolare abilità di Medea, capace con il sogno di creare l'evento. Medea riesce a compiere la sua vendetta nei confronti di Giasone solo perché l'aveva precedentemente sognata.

Silenzio e sogno sono negazioni della ragione in quanto il primo annulla il mezzo razionale, l'espressione verbale, il secondo annulla il criterio razionale, quello dei principi logici aristotelici, e soprattutto, il principio di non contraddizione.<sup>24</sup>

Il sogno è l'elemento con cui Pasolini difende l'alterità del mondo arcaico rispetto allo sviluppo capitalistico, ma questa estrema difesa comporta un pesante sacrificio. Medea pur riuscendo a vendicarsi va incontro alla propria rovina: uccidendo i figli che ha avuto con Giasone, uccide anche il proprio futuro. Da ciò si può dedurre che se il sogno in *Medea* è in grado di dar luogo a uno scenario apocalittico, tanto più nel *Fiore delle Mille e una notte* esso non è soltanto una fuga innocua; il sogno è il meccanismo violento con il quale Pasolini esprime una presa di posizione radicale nei confronti della società dei consumi. I vari cambiamenti che intercorrono tra la sceneggiatura e la pellicola definitiva nascono probabilmente da un'intuizione che il regista ha avuto direttamente sul set, a contatto con i popoli perduti del Medio Oriente. Durante le riprese del *Fiore delle Mille e una notte* Pasolini ha lavorato sul sogno in quanto specifico filmico, e ha quindi perseguito una dimensione onirica totale, che era assente nella sceneggiatura. Quest'ultima si basa su una cornice di ambientazione contemporanea, in cui le fiabe sono delle visioni che nascono e terminano in uno spazio ben definito che è quello delle fantasie erotiche di quattro adolescenti del Cairo; invece nel film questa struttura viene sostituita con una più fluida narrazione a scatole cinesi. Questa scelta propone le storie come se fossero sogni ininterrotti che scaturiscono dall'episodio guida di Zumurrud e Nur ed-Din, che tra l'altro, proprio come i sogni, comincia a sua volta *ex abrupto*: l'altra sequenza tagliata in seguito alla proiezione di Cannes è proprio quella relativa all'incipit, in cui si mostrava la vita di Nur ed-Din prima dell'incontro con Zumurrud. Inoltre c'è un secondo cambiamento macroscopico. Nella sceneggiatura Pasolini prevedeva di comparire all'interno della cornice con i suoi abiti di autore in carne e ossa, così da rivendicare, in un dialogo con i quattro ragazzi 'visionari' del Cairo, la scelta di non voler fare un film di pedagogia politica. Nonostante questa rivendicazione egli in una battuta successiva ribadisce di essere comunista e alza il pugno al cielo. Eliminata la cornice, Pasolini decide di lasciar esplodere questa contraddizione nella natura anfibia del sogno, che incarna il limite tra l'evasione e l'eversione, e soprattutto è in grado di far riemergere il rimosso di una società.

Ciò che mi ha ispirato dunque nel film è vedere il Destino alacramente all'opera, intento a sfasare la realtà: non verso il surrealismo e la magia [...] ma verso l'irragionevolezza rivelatrice della vita, che solo se esaminata

<sup>23</sup> R. CHIESI, *Destini e anomalie. Nel laboratorio del film* Il fiore delle Mille e una notte, «Studi pasoliniani», V (2011), 47-59: 57.

<sup>24</sup> S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini...*, 120.

come “sogno” o “visione” appare come significativa. Ho fatto perciò un film realistico, pieno di polvere e facce povere. Ma ho fatto anche un film visionario, in cui i personaggi sono “rapiti” e costretti a un’ansia conoscitiva involontaria, il cui oggetto sono gli avvenimenti che accadono.<sup>25</sup>

In conclusione vale la pena ribadire che l’astrazione onirica del *Fiore delle Mille e una notte* non è soltanto nello stile, dato che Pasolini si allontana da ogni possibile cifra surrealista, ma è soprattutto nel rovesciamento di fondo tra realtà e sogno. La natura irrazionale del sogno è, come in *Medea*, in grado di scardinare la realtà storica del capitalismo, ma nel *Fiore delle Mille e una notte* Pasolini va più lontano: il sogno diventa una realtà possibile grazie al ritorno all’ontologia stessa del narrare, e siffatta realtà/alterità non soltanto non muore –perché viene ricreata ogni volta secondo il meccanismo delle scatole cinesi – ma riesce addirittura a relegare nel territorio del rimosso l’elemento borghese. All’interno della pellicola la vera realtà è quella che si genera dal sogno pasoliniano ed è costituita dalla sacralità del popolo e dai suoi istinti conoscitivi, mentre il mondo borghese non trova spazio se non in quanto sogno dentro un sogno. La frase che Pasolini pone in epigrafe non è casuale: «La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni»,<sup>26</sup> anzi verrebbe da dire la verità non è per nulla presente nell’unico vero sogno del film, quello che agita le notti di Dunya e che di fatto costituisce la manifestazione principale del rimosso borghese. La principessa è turbata da una sequenza marcatamente allegorica: una colomba libera un colombo maschio (cioè la ragione) dalle reti in cui era rimasto intrappolato, salvandogli la vita. Quando poi la stessa sorte capita alla colomba, l’esemplare maschio non giunge in suo soccorso ed essa viene uccisa. La conclusione del sogno produce un senso d’inquietudine che non si risolve e ha un effetto negativo anche sulla vita diurna di Dunya, che finisce per ripudiare tutti gli uomini. Tagi, venuto a conoscenza di questa ‘verità’, escogita il modo per penetrare la corazza della principessa e fa dipingere nel giardino di Dunya un arazzo raffigurante il suo sogno: soltanto che alla visione originaria della principessa fa aggiungere un pezzo mancante. Così, grazie ad un procedimento marcatamente razionale – allo spettatore non è dato sapere se effettivamente Tagi abbia sognato la parte mancante che fa dipingere – egli riesce ad ottenere l’amore della donna. Quindi in altre parole: se il sogno individuale implica la liberazione della ragione, che una volta liberata riesce a sottomettere le forze femminili, con la frase in epigrafe Pasolini ammonisce lo spettatore che l’espressione totale dell’alterità non sta nell’unico sogno che compare nel film (che è, anzi, funesto e borghese), ma nella dimensione onirica che avvolge tutte le vicende.

<sup>25</sup> P.P. PASOLINI, *Pasolini: per esorcizzare un futuro di intolleranza*, intervista a cura di G. L. Rondi, «Il Tempo», 28 aprile 1974.

<sup>26</sup> ID., *Trilogia della vita...*, 140.