

UCLA

Carte Italiane

Title

Realtà, Morte e Sogno: Capitolazione di un Baluardo nella *Trilogia della vita* di Pasolini

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0nr6w4wd>

Journal

Carte Italiane, 2(10)

ISSN

0737-9412

Author

Pellecchia, Paolo

Publication Date

2015

DOI

10.5070/C9210024272

Copyright Information

Copyright 2015 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Realtà, morte e sogno: capitolazione di un Baluardo nella *Trilogia della vita* di Pasolini

Paolo Pellecchia
Graduate Center at CUNY

*La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi.*

Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*

Il 4 febbraio 1973 il *Corriere della Sera* pubblicava un articolo dal titolo controverso di *Libertà e sesso secondo Pasolini*. Con questo intervento, oltre a scagliarsi contro accuse mossegli da parte di alcuni esponenti dell'intellettualità italiana dell'epoca, Pier Paolo incorniciava i primi due capitoli della sua *Trilogia della vita*. Contenuti in questo articolo, infatti, troviamo quegli elementi costanti che costituiscono il carattere dell'operazione intellettuale pasoliniana, della quale la trilogia filmica rappresenta uno degli ultimi problematici esiti. Scorrendo l'articolo, infatti, possiamo chiaramente riconoscere quella fenomenologia comportamentale che ha come perno evolutivo la soggettività autoriale sulla quale si radica la tipica modalità d'intervento culturale di Pasolini. Attraverso questa modalità la figura dell'autore afferma esplicitamente il suo primato utilizzando come direttrici principali quelle che Robert Gordon ha identificato come i "two poles, of introspection and experimentation," i quali "mark out the field of his work, conditioning and delimiting the scope and focus of everything he does."¹ Tali poli sono esplicitamente rintracciabili nelle affermazioni chiarificatrici il complesso rapporto di contaminazione dal quale nascono i suoi *Racconti di Canterbury*: "Nel trarre un film da un testo che inaugura la letteratura anglosassone [. . .] io non ho voluto farne una illustrazione. Ho voluto fare un'opera autonoma, 'di autore'.² La realizzazione filmica di Pasolini, in questo senso, non ha come scopo la creazione di una versione di *The Canterbury Tales* tradotta in immagini e scene, bensì l'emergenza del soggetto autoriale. È un soggetto, infatti, che sperimenta "la necessità urgente, dovuta nel profondo a un amore ossessivo per l'argomento, di assumere nella realtà del rappresentabile [. . .] il sesso nel suo momento appunto esistenziale, corporeo, carnale."³ La preponderanza della figura autoriale, però, non si staglia isolata in un universo privo di oggetti, ma individua

negli elementi di realtà la sua controparte interlocutoria. Potremmo affermare che tale predominanza dell'autore, tale costruzione che l'autore opera di se stesso, contempi l'ineliminabile e personalissima interpretazione di un mondo che dallo stesso autore viene interrogato. Come sottolinea Pino Bertelli, la trilogia filmica è “anche altro dall'immediatezza espositiva dei corpi o dei sessi,” intesi come proiezione dell'interesse ossessivo e soggettivo dell'autore.⁴ A questo proposito, infatti, Pasolini scrive: “Al fondo della mia rappresentazione (del resto assolutamente e rigorosamente casta, anche se nelle sue fulminee apparizioni talvolta traumatizzanti) degli atti del sesso, c'è [. . .] l'esigenza della totale rappresentabilità del reale, intesa come una conquista civile.”⁵

Supportato da tale introduzione, con il presente lavoro intendo mostrare come la *Trilogia della vita* rappresenti una delle espressioni sperimentali emblematiche dell'azione culturale ed intellettuale pasoliniana. Per far ciò mi occuperò di indagare quale sia la modalità con la quale Pasolini in quanto autore si relazioni con il mondo. Mi soffermerò, quindi, sulla dinamica d'espansione e assorbimento che caratterizza l'atteggiamento autoriale che Pasolini imposta nei confronti della realtà esterna. Parallelamente, sottolineerò il profondo attaccamento che Pasolini sente nei confronti di quella stessa realtà, e il dialogo che, proprio in forza di tale genuino interesse, essa instaura con una soggettività permeabile e fagocitante come è quella dell'autore concepito in termini pasoliniani. Tali riflessioni saranno utili per addentrarmi nel discorso sul cinema, prendendo spunto dalla sezione “Cinema” contenuta in *Empirismo eretico*. Le considerazioni sulla “soggettiva libera indiretta,” e non solo, aiuteranno a rilevare come Pasolini consideri il mezzo tecnico cinematografico nei termini di un luogo culturale in cui la sua particolare condizione d'autore contaminante e contaminata possa esprimersi pienamente. Passerò poi all'analisi della *Trilogia della vita*, considerandola come momento espressivo e sintetico del rapporto menzionato sopra tra autore e realtà. Riferendomi costantemente a due testi fondamentali per l'analisi di tale serie filmica—il già citato *Libertà e sesso secondo Pasolini* e *Abiura dalla “Trilogia della vita”*, datata 15 giugno 1975—esplorerò le forme che la dinamica narrativa assume all'interno dei tre film della *Trilogia*, mantenendo sullo sfondo, senza escluderlo, l'amore ossessivo per l'argomento del corpo e del sesso. Attraverso tale procedimento mi interessa mostrare come—seppur in modo più nascosto ed implicito—Pasolini anticipi nei suoi film quanto più avanti proporrà nell'*Abiura dalla “Trilogia della vita”*: una denuncia della distruzione dell'innocenza dei corpi e la conseguente impossibilità che Pasolini-autore riscontra nell'esprimersi attraverso la sua ossessione, essendo questa ormai estromessa dalla dimensione reale. La *Trilogia della vita*, così, si presenterà come canto del cigno dell'“ultimo baluardo della realtà.”⁶

Per cominciare, quindi, ritengo necessario approfondire il tipo di soggetto autoriale cui mi riferirò e che emerge chiaramente dalla trilogia filmica pasoliniana. Come suggerisce Robert S. C. Gordon, un discorso completo su Pasolini-autore, collocato soprattutto in ambito filmico, non può sopprimere una “discussion of spectatorship.”⁷ La ragione più importante deriva direttamente dalla stessa concezione pasoliniana di soggetto autoriale; come ricorda lo stesso Pasolini ne *Il cinema impopolare*, ciò che determina il carattere dell'autore è appunto “la vocazione alle piaghe del martirio che l'autore fa a se stesso nel momento in cui trasgredisce l'istinto di conservarsi, sostituendolo con quello di perdersi.”⁸ Tale peculiarità, continua Pasolini, “non ha senso se non è resa esplicita al massimo: se non è appunto esibita.”⁹ In altri termini, un discorso che si concentri su opere d'autore, dovrà necessariamente affrontare e confrontarsi con il “drammatico rapporto” tra autore e destinatario.¹⁰

In questo senso possiamo identificare nell'approccio pasoliniano un genuino interesse e amore nei confronti della realtà—identificata con la trasgressione dell'istinto di conservazione da parte dell'autore e la conseguente considerazione del destinatario—come elemento essenziale per la costruzione di un soggetto autoriale, il quale “deserved the reputation of being a naive believer in reality as full presence.”¹¹ La complessa funzione che l'autore svolge all'interno del rapporto che intrattiene con l'alterità si traduce anche stilisticamente in una “negotiation between selfhood and form; that is between conscious or unconscious manifestation of the need to express the self, and the restraints and filters of the languages, arenas, media, and genres of that self expression.”¹² Tale negoziazione, possiamo dire, è uno dei tratti determinanti la struttura della *Trilogia della vita*; essa, infatti, rappresenta uno degli ultimi tentativi con i quali Pasolini cerca di intervenire all'interno di un dibattito culturale che non è solo artistico (o forse è artistico nel senso più ampio del termine) e che non si svolge all'interno di uno spazio geografico esclusivamente italiano. *Il Decameron, I racconti di Canterbury e Il fiore delle Mille e una notte*, sono il risultato di quella che potremmo definire una conaturata (anche se non innata) porosità dell'istinto culturale di Pasolini e della sua visione della figura autoriale.

Osservando tutto il percorso pasoliniano, infatti, possiamo assistere alla costante messa in scena di una doppia dinamica interpretativo-intellettuale, la quale detta il passo al già accennato amore nei confronti della realtà. L'atteggiamento culturale e il conseguente tentativo di dialogo che l'autore cerca di instaurare con l'ambiente intellettuale, italiano e non, si struttura, per un verso, su un'appropriazione per assorbimento del mondo circostante (Pasolini quasi instancabilmente divora nodi problematici a livello culturale, letterario, sociale e politico, assimilandoli all'interno della sua prospettiva). Possiamo, invece, individuare l'altro caposaldo che contraddistingue il suo intervento culturale in un movimento vettorialmente opposto: contemporanei e contrapposti all'indiscriminata fagocitazione, infatti, sono l'inserimento della propria specifica soggettività

autoriale e la conseguente espansione a livello universale di se stesso—e delle proprie ossessioni—all'interno dei medesimi problemi o nodi problematici.

Questa doppia dinamica è ciò che definisce quanto abbiamo prima identificato con porosità: un'incessante contaminazione relazionale tra soggetto e oggetto, dove, però, la predominante espressiva e creativa rimane prerogativa del soggetto, declinato nei termini dell'autore. Da questo punto di vista possiamo intuire come tale contaminazione perenne assuma sempre un carattere politico, inteso come compromissione con la dimensione pubblica della comunicazione, come patteggiamento con un destinatario. Tale enfasi sulla funzione conativa della comunicazione sarà il propellente che spingerà Pasolini all'inesausta ricerca di forme sempre nuove, coniate per esprimere ciò che ormai negli anni della *Trilogia* è diventato il cuore ossessivo del suo discorso antropologico-culturale: la rappresentazione dell'"ultimo baluardo della realtà," ovvero "gli «innocenti» corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali."¹³

Ovviamente, la presunta e pretesa innocenza e spontaneità vengono messe in discussione dalla stessa natura dell'approccio pasoliniano inteso in quanto porosità. Come giustamente osserva Patrick Rumble a proposito del *Decameron*, tale contaminazione si affianca al "related issue of pastiche and parody."¹⁴ In particolare all'interno della *Trilogia*, Rumble prosegue, "the 'citational' aspects of Pasolini's work [...] present us with 'reported' speech, reanimated or cited discourse, so do many of the images of the films appear as 'reported vision,' as quotation of a preceding perspective."¹⁵ La diretta conseguenza di tale atteggiamento, quindi, è che la denunciata innocenza "collapses with the consciousness of repetition."¹⁶ Possiamo così notare come ciò che abbiamo visto essere il contenuto dell'iniziativa cinematografica pasoliniana—l'oggetto d'indagine culturale e l'espressione autoriale—si leghi strettamente a una grammatica formale ed estetica, la quale implica un lavoro estremo della forma, intesa come unico luogo in cui il contenuto possa emergere in tutta la sua forza rivoluzionaria. In questo senso risulteranno particolarmente interessanti le osservazioni di Lino Micciché a proposito dell'azione interpretativa sul primo film della *Trilogia*. L'operazione pasoliniana si struttura, infatti, secondo le coordinate dello "spostamento linguistico dalla lingua letteraria al dialetto, il privilegiamento delle novelle «napoletane» dell'opera letteraria, l'abbandono totale di quello spirito «aristocratico» che è sotteso al novelliere, per non dire delle scelte fisiognomiche degli attori [...] tutte tendenti a una programmatica caratterizzazione sottoproletaria dell'ambiente e dei protagonisti."¹⁷ Il soggetto autoriale, concepito all'interno della dinamica rappresentativa dell'ultimo "baluardo di realtà," quindi, proietta la sua natura contaminata sulla forma attraverso la quale decide di esprimersi.

Abbiamo visto come, benché Pasolini entri in rapporto con il mondo attraverso la duplice dinamica di introiezione e proiezione soggettive, egli non possa—e neppure voglia—eliminare la realtà: il bisogno quasi genetico di incorporare ed espandersi, infatti, necessita un oggetto da inglobare e un luogo reale

che lo possa effettivamente contenere. Potremmo addirittura affermare che Pasolini cerchi costantemente un vivaio in cui coltivarsi e con il quale confrontarsi mediante una strutturazione formale contagiata dalla tipica natura che egli attribuisce alla figura dell'autore. Da questo punto di vista, la scelta del mezzo espressivo cinematografico acquisisce un'importanza fondamentale all'interno della ricerca espressiva pasoliniana, principalmente per la tipologia di rapporto che il cinema stabilisce con il reale. Come ricorda Gordon, infatti,

the attempt to create simulacra of innocence and authenticity within literary language, begun in Friuli and carried over into his Roman work, had failed, and written language had become an alienating force [. . .] Cinema seemed to afford an immediacy and plenitude, in its contact with real phenomena and its attenuation of symbolic representation, which in turn promised a parallel plenitude for the subject. The founding internal dynamic of Pasolini's cinema is this triangulation between cinema as a privileged form of representation of reality, reality itself and subjectivity.¹⁸

La conversione al cinema, quindi, si situa su quella direttrice con la quale Pasolini indaga le possibilità espressive di un linguaggio più originario, che meglio possa essere rappresentativo della sua soggettività autoriale e della sua particolare interazione con il mondo. Pasolini, nella sua ansia espressiva, aspira alla scoperta di un linguaggio che non sia già a priori una mediazione,¹⁹ ma piuttosto una materia grezza da poter lavorare quasi fisicamente, contaminandola e modellandola in una forma che sia soggettivamente comunicativa ed espressiva. In un periodo biografico in cui il paragone con il modello dantesco s'intensifica sensibilmente, il cinema sembra offrire un regno di segni non ancora organizzati secondo regole grammaticali, segni vergini e innocenti che l'autore può scoprire, ricreare e strutturare secondo un linguaggio originale: il cinema, insomma, offre a Pasolini la possibilità di diventare inventore di una lingua, tanto quanto lo era stato Dante. Come afferma Pasolini, infatti, "mentre l'operazione dello scrittore è un'invenzione estetica, quella dell'autore cinematografico è prima linguistica e poi estetica."²⁰ A questo proposito, la concezione che Pasolini rivela avere del cinema si costruisce su una particolare interpretazione semiotica della realtà che l'autore mostra possedere. Come Giuliana Bruno sottolinea, "Pasolini conceives of reality as the 'discourse of things' that cinema renarrates. The cinematic sign becomes a metalinguistic sign, a vehicle, an interpretant for another sign."²¹ In questo senso, le "cose"—gli elementi che costituiscono il reale—vengono valorizzate ed utilizzate nella loro funzione segnica. Tale funzione si articola all'interno della realtà fenomenica concepita essa stessa come linguaggio, il quale instaura un rapporto intertestuale con il linguaggio del cinema. Possiamo quindi notare come Pasolini, elaborando un sistema semiotico strutturato su quella che Bruno

chiama “endless textuality,”²² dia vita a una continua contaminazione intertestuale tra realtà e cinema, contaminazione che trova una chiave esplicativa nel concetto di “im-segno.”

La particolarità che catalizza l’attenzione di Pasolini è che tale operazione linguistico-estetica non accade solo all’origine, ma “ogni volta che un autore cinematografico deve fare un film è costretto a ripetere quella *doppia operazione*”²³ di creazione del significato dell’im-segno—mediante selezione dal caos fenomenico—ed aggiunta di una qualità espressiva autoriale alla pura morfologia dell’im-segno, risultante in una contaminazione continua tra l’impeto soggettivo dell’autore cinematografico e la realtà. Tale doppia operazione sembra rappresentare finalmente quel continuo processo di quasi-pura creazione cui Pasolini aspira: una *technè* appartenente al regno originario-creativo della vera *poiesis*. Come afferma Pasolini, infatti, “l’im-segno adoperato dall’autore cinematografico è stato estratto idealmente un attimo prima da nessun’altro che da lui [. . .] dal sordo caos delle cose.”²⁴ Ancora una volta, però, vediamo come il soggetto autoriale pasoliniano non sopravviva autonomamente, bensì abbia bisogno di un mondo pre-grammaticale che si offra, secondo una somiglianza ontologica, alla sua grammatica che ormai è diventata cinematografica. Il fatto che “le unità minime della lingua cinematografica” siano “i vari oggetti di realtà” e che il “primo linguaggio degli uomini” sembri “essere [. . .] il loro agire,” spinge Pasolini ad assimilare vita e cinema in una sola unità espressivo-esistenziale.²⁵ Vorrei citare qui di seguito un’osservazione tratta da *La lingua scritta della realtà*; ritengo che con queste parole in bilico tra il semiotico e il geometrico, Pasolini riesca immaginativamente a sintetizzare bene quanto affermato fin qui:

Un grafico dei modi grammaticali della lingua scritto-parlata potrebbe essere dunque una *linea orizzontale*, parallela alla linea della realtà—o mondo da significarsi, o tout court, con audace neologismo, Significando (parola con cui sarebbe così giusto indicare sempre, umilmente, la Realtà). Invece: il grafico dei modi grammaticali della lingua del cinema potrebbe essere una *linea verticale*: una linea, cioè, che *pesc*a nel Significando, lo assume continuamente, incorporandolo in sé attraverso la sua immanenza nella riproduzione meccanica audiovisiva. Che cosa *pesc*a, nella realtà, la grammatica della cinelinguag? Pesca le sue unità minime, le unità della seconda articolazione: gli oggetti, le forme, gli atti della realtà, . . . [i] “cinémi”. Dopo averli pescati, li trattiene in sé incapsulandoli nelle sue unità di prima articolazione, i monemi, ossia le inquadrature.²⁶

La mobilità estrema che caratterizza la continua immersione verticale della lingua del cinema nella realtà, fornisce al soggetto autoriale una nuova e sempre rinnovata possibilità espressiva secondo quella tendenza alla porosità che abbiamo

notato in precedenza. Lo stesso Pasolini, infatti, sottolinea come “il linguaggio degli im-segni, [abbia] una doppia natura: è insieme estremamente soggettivo e estremamente oggettivo [...] I due momenti di tale natura coesistono strettamente, non sono separabili neanche in laboratorio.”²⁷ Seguendo questa prospettiva Rumble ricorda ancora come “Pasolini retains this poetic of contamination when he turns to film. Indeed [...] he insists that his films are ‘poetic’ in the same way his written texts are, insofar as the language of his *cinema di poesia* is likewise designed to call attention to representation itself and problematizes reception.”²⁸

Per comprendere l’operazione culturale svolta con la *Trilogia*, occorre domandarsi, tuttavia, cosa intenda Pasolini quando parla di “cinema di poesia.” A sua volta, per comprendere il significato di questo sintagma paradossale, occorre tornare brevemente all’omonimo articolo. Dopo aver introdotto il problema della terminologia semiotica come linguaggio adatto per un discorso sul cinema inteso in quanto “lingua espressiva,”²⁹ dopo aver tracciato la profonda natura irrazionalistica del cinema costruendo un parallelo con il mondo pre-grammaticale e barbarico del sogno e della memoria, e infine, dopo aver descritto la differenza tra la lingua letteraria e quella cinematografica, Pasolini si interroga se sia possibile nel cinema “la lingua di poesia.”³⁰ Passando attraverso la definizione di “soggettiva libera indiretta” e attraverso l’analisi della sua applicazione in *Deserto rosso* di Antonioni, *Prima della rivoluzione* di Bertolucci, e l’utilizzo che di essa fa Godard, Pasolini arriva ad individuare la prima caratteristica di “una possibile ‘prosodia’” della tradizione del cinema di poesia “in quel fenomeno che normalmente e banalmente vien definito dagli addetti ai lavori con la frase: ‘Far sentire la macchina’.”³¹ A differenza dei “grandi poemi cinematografici da Charlot, a Mizoguchi, a Bergman [...] La formazione di una ‘lingua di poesia cinematografica’ implica [...] la possibilità di fare, al contrario, degli pseudo-racconti, scritti con la lingua della poesia: la possibilità insomma, di una prosa d’arte, di una serie di pagine liriche, la cui soggettività è assicurata dall’uso pretestuale della ‘soggettività libera indiretta’: e il cui vero protagonista è lo stile.”³² A questo proposito, lo stile rappresenterà la lingua, il corpo formale di quel film sotterraneo che costituisce il vero discorso espressivo dell’autore. Da questo punto di vista la *Trilogia della vita* costituisce uno degli esempi più eclatanti del “cinema di poesia” pasoliniano. A questo punto sembra utile domandarsi quale sia il film sotterraneo celato al di sotto della superficie di questa serie filmica.

Fortunatamente, non si dovrà andare molto lontano per rispondere a questo quesito: il tipico *modus* pasoliniano, il lavoro su più registri—a livello artistico come a livello meta-artistico—ci aiuta a identificare una possibile e plausibile soluzione. Rileggendo, infatti, l’*Abiura dalla “Trilogia della vita”* e *Libertà e sesso secondo Pasolini*, non ci sorprenderà notare come l’autore sia piuttosto esplicito da questo punto di vista. Certamente, come è stato notato, l’*Abiura dalla “Trilogia della vita”* argomenta “razionalmente un impulso emotivo, un sentimento di totale disgusto di fronte al processo di degrado cui il potere e la società dei consumi

sempre più conduce.”³³ Tralasciando però momentaneamente, senza dimenticare, la delusione e la frustrazione sociali espresse in queste pagine provocatorie, così come l’elemento problematico e giustificatorio della apparente ‘sincerità’, ci sembra, appunto, che Pasolini esprima chiaramente quanto ha inteso realizzare: le sue giustificazioni sono, infatti, dichiaratamente “storiche e ideologiche.”³⁴ Il contesto storico all’interno del quale Pasolini inserisce la sua trilogia filmica è quello della “lotta per la democratizzazione” e della “liberazione sessuale”³⁵ degli anni Cinquanta-Sessanta e, aggiungiamo noi, dei cambiamenti che tali mutazioni introducono nei primi anni settanta. All’interno di queste coordinate storico-culturali gli “interessi ideologici” si sono tradotti, come accennato all’inizio, in quello che viene descritto coi toni profetici di un bisogno incalzante e ossessivo che spinge Pasolini a incorporare l’area del rappresentabile con l’elemento esistenzialmente essenziale del “sesso nel suo momento [. . .] esistenziale, corporeo, carnale.”³⁶ “La rappresentazione dell’eros visto in un ambito umano appena superato dalla storia, ma ancora fisicamente presente (a Napoli, nel Medio Oriente)” suscita quindi un fascino personale per Pasolini autore e uomo, a causa della forza storicamente rivoluzionaria con cui poteva essere contrapposto alla realtà contemporanea.³⁷ Da questo punto di vista il discorso sul film sotterraneo sembra rimanere relegato a una critica puramente contenutistico-tematica. Come però abbiamo avuto occasione di notare in precedenza, lo sguardo teorico con il quale Pasolini si avvicina al cinema (per quanto sia lecito o meno) è di natura in prima istanza linguistica e semiotica: l’autore cinematografico trova l’occasione per definire ed esprimere realmente la sua soggettività attraverso una costruzione che è primariamente stilistica. Il problema della strutturazione formale, quindi, non può essere tralasciato e deve essere contemplato come momento primario all’interno delle istanze rappresentative che definiscono il cinema pasoliniano e soprattutto la *Trilogia della vita*.

A questo proposito, in un passaggio di *Libertà e sesso secondo Pasolini* l’autore avanza l’assenza di una coscienza sociale e culturale in grado di indagare l’ambito formale come prima ragione delle critiche che sono state rivolte alla serie filmica.³⁸ Per quanto con queste affermazioni Pasolini punti—ancora una volta e spasmodicamente—a definire il proprio ruolo all’interno del contesto dell’intelligenza italiana, tuttavia non possiamo prescindere dalla generale prospettiva culturale nella quale la *Trilogia* si trova iscritta, né dal tentativo pasoliniano di comporre un “cinema di poesia.” L’accusa che identifica il problema del giudizio pubblico nei suoi confronti con la perdita collettiva del “senso della forma,” non rappresenta solamente una difesa nei confronti di un generico non apprezzamento. Vogliamo ricordare, infatti, che la *Trilogia della vita* rappresenta uno dei maggiori successi commerciali di Pasolini.³⁹ Ciò che preoccupa Pasolini all’altezza del 1973, infatti, non è tanto la mancata penetrazione fruitiva all’interno del tessuto sociale e culturale—poiché questa evidentemente si era verificata—o il mancato riconoscimento pubblico. Pasolini, piuttosto, sembra essere deluso dal

fraintendimento che conduce l'opinione pubblica a considerarlo come innovatore/provocatore dal punto di vista esclusivamente contenutistico. La forma, quindi, si staglia ancora una volta come problema fondamentale della ricerca di una significativa possibilità espressiva del soggetto autoriale, soggetto che si struttura esteticamente attraverso l'organizzazione stilistica e poetica dell'operazione culturale filmica.

La *Trilogia della vita* s'inserisce proprio a questo livello come ennesimo tentativo di realizzazione di uno pseudo-racconto attraverso un "cinema di poesia." Da questo punto di vista, la serie filmica si pone come punto espressivamente problematico e tentativamente sintetico del discorso in prima istanza teorico che Pasolini imposta sul cinema. In un certo qual modo, infatti, la *Trilogia* possiede la stessa natura ibrida sulla quale egli imposta lo sviluppo della propria operazione autoriale e culturale. Secondo quanto afferma lo stesso Pasolini in *Empirismo eretico*, infatti, "storicamente, in concreto, dopo alcuni tentativi, subito troncati, all'epoca delle origini, la tradizione cinematografica che si è formata sembra essere quella di una «lingua della prosa», o almeno di una «lingua della prosa narrativa»."⁴⁰ Poche righe dopo Pasolini osserva come sopra l'oggetto ipnotico che il film rappresenta sia stata "costruita rapidamente quella convenzione narrativa che ha fornito materia di inutili e pseudo-critici paragoni col teatro e il romanzo."⁴¹ Ora, nonostante si possa individuare l'origine della porosità e commistione stilistica delle forme di prosa e poesia molto prima della *Trilogia* (abbiamo un esempio nel *Vangelo secondo Matteo* o in *Teorema*, il quale può risultare la prima emergenza di un possibile contatto tra cinema poetico e romanzo), questa stessa serie filmica si impone decisamente come rappresentante più eclatante di tale frizione di forme compositive.⁴² I tre film, infatti, sono esplicitamente ispirati a tre raccolte di novelle le quali inaugurano nelle rispettive letterature una precisa modalità d'impostazione del discorso in prosa. Nonostante, effettivamente, il *Decamerone* di Boccaccio sia l'unico composto esclusivamente in prosa, non possiamo non osservare come anche *The Canterbury Tales* e *Le Mille e una notte* rappresentino un momento di passaggio, una sorta di ibrido letterario tra poesia e prosa (tale ibridazione rimarrà sia nei *Racconti di Canterbury* che nel *Fiore pasoliniani*, attraverso la fortissima presenza di canzoni popolari inglesi – nel primo caso—e attraverso la continua insistenza e presenza di poesie—nel secondo). Nel caso della *Trilogia*, quindi, la lingua prosaica alla quale secondo Pasolini il cinema è stato costretto a sottostare si esplicita nel momento pre-filmico dell'ispirazione. Come spiega Miccichè, "quella prima mediazione (l'opera letteraria) esiste e non [...] si può assolutamente ignorare: nella misura in cui se ne esplicitano la funzione ispirativa [*sic.*] iniziale, i suggerimenti narrativi, gli apporti di intreccio e di personaggi, le suggestioni tematiche."⁴³ Assecondando, quindi, la doppia natura del linguaggio degli im-segni Pasolini cerca di dar forma ad un "cinema di poesia" ispirato a fonti in cui predomina il carattere prosaico. Mettendo a confronto linguaggio cinematografico e letterario, in *Il "Cinema di Poesia"* Pasolini afferma:

Anche la lingua letteraria è naturalmente fondata su una doppia natura: ma in essa le due nature sono separabili: c'è un "linguaggio della poesia," e un "linguaggio della prosa," talmente differenziati fra loro da essere in realtà diacronici, da seguire due diverse storie. Attraverso le parole io posso fare, compiendo due operazioni diverse, una "poesia" o un "racconto." Attraverso le immagini, almeno finora, io posso fare soltanto del cinema (che soltanto per sfumature può tenere una maggiore o minore poeticità o una maggiore o minore prosaicità: questo in teoria. In pratica, come abbiamo visto, si è rapidamente costituita una tradizione di "lingua della prosa cinematografica narrativa").⁴⁴

L'adattamento della *Trilogia della vita*, quindi, testimonia forse nel modo più chiaro l'inevitabile conciliabilità di poesia e prosa attraverso l'utilizzo del linguaggio cinematografico, inteso come tentativo pratico che mira a scalzare quella lingua prosaica imposta violentemente sul cinema. Se vogliamo, il tentativo di Pasolini si orienta verso l'instaurazione, anche al livello pratico, dell'impurità che costituisce il cinema a livello teorico e, contemporaneamente, della contaminazione attraverso la quale la sua voce autoriale riesce a trovare luce espressiva. Come sottolinea Gordon: "Adaptation conditions and often determines the film itself as a 'personal' reading, and in a sense facilitates a poetic cinema, but it does so at the glossing margins of a series of fundamental texts in the history of narrative. Once more the poetic function is thrown into relief by its marginal or immanent position. Indeed, despite Pasolini's promotion of poetic cinema, he never argued, either in theory or practice, for a wholesale abandonment of narrative."⁴⁵ A questo proposito, la stessa scelta del *Decamerone*, *The Canterbury Tales* e *Le Mille e una notte*—come testi letterari più o meno ibridi dai quali *La Trilogia* trae ispirazione—conferma quanto affermato da Gordon.

Un altro aspetto che caratterizza i tre testi a cui Pasolini si ispira, e di cui questi rappresentano il canone, è la fortissima presenza dell'espedito strutturale del *mise en abyme*, della narrazione nella narrazione o dell'incassatura di cornici narrative. Abbiamo già osservato come l'aspetto formale rappresenti un caposaldo all'interno della ricerca espressiva autoriale pasoliniana; ebbene, egli, così attento all'organizzazione stilistica, sceglie come fonte d'ispirazione tre raccolte che si organizzano evidentemente su una chiara, solida e studiata composizione ad incastro. Insieme alla possibilità di contaminazione tra poesia e prosa, quindi, il *Decamerone*, *The Canterbury Tales* e *Le Mille e una Notte* offrono a Pasolini un'occasione espressiva del primato autoriale—e dell'espressione pubblica del suo film sotterraneo sul corpo come baluardo di realtà—attraverso una riflessione sulla natura, l'origine e l'organizzazione stessa del fenomeno narrativo. Aiutandoci con le parole di Gordon, possiamo affermare che la *Trilogia* "promotes the play of narrativity in its source texts as a fundamental value, powerfully analogous to

the vitality and sexual freedom of the (pseudo)historical worlds they depict.”⁴⁶ Ovviamente l’adattamento cinematografico che Pasolini offre attraverso la *Trilogia* non riproduce monoliticamente e pedissequamente la stessa impostazione strutturale in tutti e tre i film. Possiamo osservare, infatti, come il modello organizzativo interno si evolva: *Il Decameron* “si compone in una struttura a fiore,” costruita principalmente intorno a due nuclei narrativi (quello di Ciappelletto e quello del discepolo di Giotto) i quali fungono da cornice agli altri racconti.⁴⁷ *I racconti di Canterbury*, d’altro canto, semplifica decisamente l’organizzazione dei piani narrativi, disponendoli su quella che potremmo identificare come una paratassi di sequenze. Nel secondo episodio della *Trilogia*, il film sotterraneo—ovvero l’ideologia dell’autore cinematografico—non viene accompagnato dalla medesima complessità strutturale del *Decameron*.⁴⁸ Le ragioni di questa semplificazione possono essere ricondotte ad un piano socio-culturale che pertiene il film nascosto: mentre *Il Decameron*, infatti, celebra una sessualità presumibilmente innocente e incorrotta, *I racconti di Canterbury* presenta uno sguardo più cinico e pessimistico nella rappresentazione dello stesso tema affrontato nel primo episodio.⁴⁹ Come Rumble osserva, “compared to the *Decameron*, *Canterbury* certainly contains a marked lack of ‘vitality’, and the landscape itself [. . .] appears quite dark and oppressive.”⁵⁰ Sicuramente la coscienza della condizione sociale di Chaucer e del ruolo liminare che tale autore si trova a interpretare per la cultura letteraria inglese, ha spinto Pasolini a identificarlo come pienamente borghese. La semplificazione strutturale, a questo punto, si tradurrebbe stilisticamente nell’espressione di un mondo in cui il sesso ed il corpo vengono banalizzati a puro “obbligo, un dovere sociale, un’ansia sociale, una caratteristica irrinunciabile della qualità di vita del consumatore.”⁵¹ Nel clima chauceriano, quindi, il discorso sul sesso che Pasolini considera così esistenzialmente essenziale ed incisivo viene appiattito, reso narrativamente paratattico e degradato a merce di quello scambio “triste e ossessivo” che appartiene all’organizzazione sociale legata alla borghesia.⁵²

Per finire, il modello strutturale del *mise en abyme* assume tutt’altra e più complicata composizione ipotattica nel *Fiore*. Pur prendendo effettivamente ispirazione dall’organizzazione del testo originale, possiamo osservare come, sin dall’esordio, la struttura tipicamente ad incastro del terzo film della *Trilogia* si comprometta fortemente con l’ambiente favolistico-onirico persiano anche per quanto riguarda l’aspetto percettivo-culturale.⁵³ Non è un caso, infatti, che l’epigrafe citi: “La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni.” In un certo qual modo, però, la dislocazione spazio-temporale dovuta alla dimensione onirica non appartiene esclusivamente al *Fiore*. Essa, infatti, potrebbe essere identificata come uno degli elementi fondamentali ed unitari della serie filmica poiché, in realtà, il mondo del sogno viene anticipato già nel *Decameron* come nei *Racconti di Canterbury*. Da questo punto di vista sembrano significativi due elementi che emergono nei primi due film: il primo è la frase di chiusura pronunciata dallo stesso Pasolini/discepolo: “Mah, io mi domando: perché realizzare un’opera

quando è così bello sognarla soltanto?”⁵⁴ Il secondo, invece, riguarda proprio la struttura semplificata e frammentata che abbiamo notato in precedenza riguardo ai *Racconti di Canterbury*: il rapido passaggio di sequenze senza apparente soluzione di continuità risponde alla dinamica mnemonica di Pasolini/Chaucer che ricorda per poi stendere in forma narrativa gli episodi riaffiorati alla memoria. Come afferma Pasolini stesso: “c’è tutto un mondo, nell’uomo, che si esprime con prevalenza attraverso immagini significative (vogliamo inventare, per analogia, il termine im-segni?): si tratta del mondo della memoria e dei sogni.”⁵⁵ Qualche anno più tardi approfondirà il discorso affermando che:

i processi dei sogni e della memoria, sia volontaria che, soprattutto, involontaria, sono degli schemi primordiali di una lingua cinematografica, intesa come riproduzione convenzionale della realtà. Quando noi ricordiamo, proiettiamo dentro la nostra testa, delle piccole, interrotte, contorte o lucide sequenze di un film.⁵⁶

Assistiamo, quindi, ad un intensificarsi ed evolversi della dimensione onirica lungo tutta la *Trilogia*, a partire dal *Decameron* dove essa, anticipata dal sogno del trionfo della Madonna, conclude il primo capitolo filmico. *I racconti di Canterbury*, poi, traduce questo universo del sogno al livello del ricordo, cioè in una vita interna al soggetto autoriale organizzata su sequenze cinematografiche. L’elemento onirico del film sotterraneo, quindi, viene rappresentato dallo e nello spazio mnemonico con un’ilarità—quella di Pasolini/Chaucer—venata dalla costante, contrapposta ed amara presenza della morte all’interno delle sequenze-racconto. In ultimo, con *Il Fiore*, la delocalizzazione spazio-temporale rappresentata dal sogno sembra poter offrire la possibilità di un regno espressivo che coincida con la vita interna della soggettività autoriale di Pasolini.

A questo punto, però, anche la produzione cinematografica del film sotterraneo risentirà di quella dimensione onirica che domina il terzo film della *Trilogia*: il corpo e il suo apice rappresentativo intesi come ultimi baluardi della realtà, dopo l’intervento della banalizzazione e mercificazione borghese che li ha resi dovere sociale e valore di scambio (*Canterbury*), possono sopravvivere come tentativo di soluzione solamente all’interno di una realtà paradossalmente onirica. Il sesso ormai esiste come entità fenomenica totalmente isolata, astratta e quasi mitico-idolatrca. Si noti, a questo proposito, come i momenti in cui il corpo traduce la sua fisicità nel rapporto sessuale nel *Fiore* siano costantemente accompagnati dalla presenza di un elemento chiave: il sorriso sui visi dei personaggi coinvolti. Sicuramente tale espressione di gioia può richiamare, come è stato notato, una concezione dell’“amore come ‘leggerezza’”⁵⁷—nel doppio significato di antitetico ad una imposta fedeltà, ma anche di distacco e separazione da una concezione violenta di possesso. Ci sembra, però, che l’elemento caratteristico più significativo del sorriso, possa essere individuato nella identificazione di questo

in uno di quei im-segni simbolici che, in questo caso ispirandosi ad un contesto orientale, fa parte della risposta culturale che Pasolini offre alle forme egemoniche di rappresentazione estetica che appartengono alla cultura occidentale.⁵⁸ Tale sorriso, però, pur ponendosi come tentativo simbolico del recupero dell'innocenza dei corpi e dell'arcaica forza dei loro sessi, ottiene come risultato la definitiva separazione dell'oggetto filmico sotterraneo (corpi e sesso, appunto) dalla realtà, avvolgendolo in un orientale alone di lontananza mitico-assoluta.

A questo proposito, la centralità teorica del sorriso, considerato nella sua funzione di im-segno strutturante *Il fiore delle Mille e una notte*, può essere fatta risalire all'interesse che Pasolini prova nei confronti dell'oriente—o comunque di un mondo extraeuropeo—interesse che già emerge ai tempi della sua “conversione” al cinema.⁵⁹ Proprio lo stesso anno in cui finisce le riprese di *Accattone* (1961), Pasolini inizia una serie di lunghi viaggi che lo condurranno ad esplorare molti paesi dell'Africa e dell'Asia. Nonostante Gideon Bachmann affermi che Pasolini “started travelling because he hates Catholic holidays in Rome,” penso che questa spinta extraitalianizzante, più che corrispondere ad un temperamento umorale, risenta soprattutto dell'istinto contaminatorio che si radica nella stessa soggettività autoriale pasoliniana, intesa nel suo impeto di scambio poroso e contaminazione con il mondo.⁶⁰ Di questi viaggi il nostro autore inizierà a prendere appunti visivi nel 1964. Si tratta di filmati al limite della sovrapposizione tra documentario e adattamento di testi letterari europei (e non solo, come nel caso del Vangelo) in ambito extraeuropeo; possiamo identificarli come documenti visivi che si non risolvono in alcun preciso assetto formale se non quello della sospesa e onirica non-finitezza di una “narrazione interrotta.”⁶¹ Si potrebbe addirittura osservare che la tecnica ibrida di tali “documentari” (film “da farsi” potremmo dire) si costruisca come percorso parallelo, necessario e complementare a quello che si sviluppa, invece, nella realizzazione dei film “veri e propri.”⁶² Ma non è solo la struttura non-finita ad anticipare l'atmosfera onirica del *Fiore*; se facciamo attenzione ad alcune delle osservazioni della voce fuoricampo di Pasolini all'interno dei suoi appunti visivi, ci accorgeremo di quanto spesso esse richi amino l'arcaico sorriso che dovrebbe riscattare quella già accennata originaria innocenza di cui il corpo e la sua manifestazione sessuale rappresentano l'ultima possibilità espressiva.⁶³ Se prendiamo come esempio il primo di questi diari di viaggio visivi *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, notiamo come, osservando il viso di ragazzini arabi, Pasolini affermi: “Vedi le facce degli arabi, sono facce in cui non è passata assolutamente la predicazione di Cristo. Sono facce precristiane, pagane, indifferenti, allegre, animalesche.”⁶⁴ Questo parallelo tra esperienza precristiana (dove cristianità è da intendersi, come ricorda Bachmann, nel suo ampio significato di “geographical orbit”⁶⁵ del cristianesimo, ovvero come non occidentalizzazione) ed il sorriso, l'allegrezza innocente e primitiva—la stessa che incontriamo nel *Fiore*—rappresenta una costante all'interno di questi appunti visivi. In *Appunti per un'Orestiade africana*, un altro dei suoi documentari girato lo stesso anno in cui

lavorava al *Decameron*, Pasolini ancora osserva: “Elettra è il personaggio più difficile da trovare nell’Africa di oggi. Le ragazze africane sembrano prive di quei sentimenti di durezza, di fierezza, di odio che animavano invece Elettra. Esse ridono. Pare che non sappiano fare altro che ridere, accettare la vita come una festa.”⁶⁶ La ricerca e l’assorbimento di un mondo extraeuropeo e precristiano da parte di un autore chiaramente europeo si rivelano, comunque, ad uno stadio ancora germinale nei metraggi documentari che potrebbero essere definiti sul Terzo Mondo. È interessante che Luca Caminati evidenzi come l’indagine culturale pasoliniana ancora in elaborazione si trovi inscritta in un contesto intellettuale più ampio, condividendo “un certo vernacolo estetico con i lavori di quegli artisti che, ispirati dallo stesso impulso antagonista di trovare modelli per un’estetica non mercificata, si imbattono in un (assai vagamente definito) stile primitivista.”⁶⁷ In questo senso, l’“alterità geografica” che definisce stilisticamente *Il Fiore*—o meglio la delocalizzazione spazio-temporale conseguente alla dimensione onirica—non rappresenta una soluzione stilistica dettata da capricci arbitrari dell’autore,⁶⁸ ma si trova inserita in un discorso culturale europeo più ampio che, secondo quanto osserva Said, identifica l’alterità orientale come “an integral part of European material civilization and culture.”⁶⁹ La delocalizzazione spazio-temporale esprime, infatti, un momento fondamentale all’interno della ricerca espressiva pasoliniana e, come tale, risente anche della contaminazione di un autore di per sé contaminato e condizionato dall’ambiente europeo.⁷⁰ Tale momento vede una fase preparatoria all’interno dei documentari visivi e trova invece possibilità stilistiche più mature ed adeguate nel *Fiore*. Non è solo di natura formale, quindi, la scelta che conduce Pasolini a selezionare *Le Mille e una notte* come capitolo conclusivo di una *Trilogia* che si ispira a raccolte di racconti dalla complessa struttura compositiva. Il discorso sul graduale cambiamento nella percezione dei corpi e del sesso all’interno della cultura italiana—nonché la progressiva violazione della loro innocenza—con *Il Fiore* viene proiettato in una necessaria lontananza geografica e storica all’interno della quale tali argomenti possano sopravvivere nella loro originalità solo in forza del mantenimento di una dimensione onirica, la quale si esprime attraverso il sorriso, inteso nei termini semiotici dell’im-segno pasoliniano. Dopo quanto accennato nel *Decameron* per mezzo della frase finale, dopo quanto descritto attraverso la narrazione mnemonica di Pasolini/Chaucer, l’oggetto del film sotterraneo ha come unica possibilità di sopravvivenza quest’ultima doppia delocalizzazione onirico-geografica, la quale struttura la ricerca cinematografica di Pasolini sin dal 1961 e che trova nel *Fiore* il suo momento più compiuto.

Considerando quanto accade con la *Trilogia* possiamo, dunque, affermare che la traiettoria che conduce a identificare l’interna dimensione del sogno come ultimo luogo di rappresentazione del film sotterraneo trascini con sé anche la soggettività autoriale pasoliniana. Essa, infatti, trova modo di esprimere completamente la relazione porosa di mutuo scambio e contaminazione con la realtà solo in questo ultimo regno dal carattere puramente soggettivo. La strutturazione

del linguaggio espressivo, e quindi il film, riprodurrà l'irrazionale alternanza di piani narrativi tipica dell'universo onirico. Questa disposizione sregolata che si organizza paratatticamente all'interno dei *Racconti di Canterbury*, si complica ulteriormente nel *Fiore*. Attraverso la sovrapposizione ipotattica dei piani visivi e narrativi (nei loro aspetti spazio-temporali) si crea una nuova tensione all'interno dell'organizzazione strutturale, ciò che Gordon identifica come "oneiric language [that] challenges and creates a newly radical language for ideology, because it is radically other."⁷¹ La composizione cinematografica costruita in un costante alternarsi di fughe e ritorni di scene, ripetizioni e ritorni di eventi, oggetti e personaggi attraverso i diversi piani narrativi, trova nel *Fiore*, in maniera particolare, una delle più evidenti declinazioni del "cinema di poesia." Come la poesia stessa, così il cinema di Pasolini si organizza, tematicamente e non, su di una struttura articolata su ritorni e iterazioni che costituisce l'insistenza ideologica della presenza autoriale. Questa è la ragione per la quale la funzione dell'artista/autore assume un ruolo principale all'interno della *Trilogia*. Notiamo, infatti, come l'interpretazione pasoliniana delle tre opere originali si declini in una destrutturazione delle cornici narrative e, conseguentemente, in una ristrutturazione di esse intorno a nuove figure narranti presenti all'interno dei film. Riconosciamo il primo di questi narratori novelli nel discepolo di Giotto impersonato dallo stesso Pasolini all'interno del suo *Decameron*.⁷² Sebbene il primo capitolo filmico, in realtà, si strutturi intorno anche ad un altro personaggio-cornice (Ciappelletto) credo che il discepolo/Pasolini possa essere considerato come colui che svolge effettivamente la funzione autoriale di raccordo. Le ragioni sono molteplici, ma la più evidente mi sembra essere quella della sovrapposizione delle identità: tale personaggio, infatti, condensa in sé la figura dell'attore e quella del regista, da un lato, così come la figura del personaggio-narrato e quella del narratore, dall'altro. Questa mescolanza eterogenea di piani si traduce in azioni emblematiche all'interno dello sviluppo filmico: ritroviamo il discepolo/Pasolini, infatti, aggirarsi per il mercato in cerca di soggetti reali da riprodurre nel suo affresco utilizzando le dita incrociate a modello di telecamera come diaframma visivo e selettivo. Al momento dell'"inquadratura" le vicende interne ed incorniciate dalle sue dita si trasformano in scene filmiche vere e proprie. Il risultato conclusivo sarà un affresco sinottico, simbolico e realistico—secondo i termini della tecnica giottesca—dei momenti di realtà che da lui sono stati catturati. Come suggerisce Gordon, "the work of the painter in *Decameron*, depicted in detail in the preparation of paint, the spying of subject-material, the speeded-up images of inspired painting, the scaffold and the assistants, argues for a deep link between the artist and the physical nature of reality."⁷³ La sovrapposizione di piani e ruoli narrativi, seppur in maniera molto più semplificata, si ritrova anche nel secondo capitolo della *Trilogia*.

Abbiamo già descritto la figura del Chaucer/Pasolini e vorrei solo aggiungere un paio di osservazioni che rinforzino quanto già affermato. Innanzitutto, la raffigurazione spaziale dello studio all'interno del quale il personaggio/regista si ritira

dopo aver partecipato al pellegrinaggio verso la cattedrale di Canterbury: la stessa forma dello scranno sul quale lo scrittore siede rappresenta un ulteriore cornice o inquadramento narrativo. Esso, infatti, incornicia colui che raccorda i racconti dei pellegrini intensificandone il ruolo di collettore sintetico. Il secondo ma non meno importante aspetto sottolinea la presenza di un'intertestualità più ampia ed interna allo stesso rapporto tra *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury*: a un certo punto, prima di sedere sullo scranno e iniziare a stendere effettivamente gli episodi, troviamo Chaucer/Pasolini accucciato sopra una pila di libri, intento a leggere sorridendo quello che presto scopriamo essere il *Decamerone* di Boccaccio. La contaminazione interna alla stessa *Trilogia* infittisce ed intrica, a questo punto, il legame tra i vari capitoli filmici. Il parallelo contrastivo tra Boccaccio e Chaucer che più avanti Pasolini delinea, affonda le sue radici in quella che è la medesima origine sociale borghese percepita secondo due coscienze diverse all'interno di un mondo comune che non ha ancora visto l'industrializzazione. Boccaccio, secondo Pasolini incapace di prevedere gli esiti della borghesia, vive quindi di una coscienza che è ancora spensierata; Chaucer, invece, anticipando il futuro e la vittoria borghese si esprime attraverso una coscienza infelice, consapevole del fatto che ormai "il sesso è soltanto una variante interpersonale della violenza collettiva."⁷⁴ Per spiegare tecnicamente, quindi, l'assetto interno di *Canterbury* potremmo prendere in prestito le parole che lo stesso Pasolini spende a proposito di Bertolucci:

Gli unici momenti espressivamente acuti del film, sono, appunto le 'insistenze' delle inquadrature e dei ritmi di montaggio [...] Tale insistenza sui particolari [...] è una deviazione rispetto al sistema del film; è la tentazione a fare un altro film. È insomma la presenza dell'autore, che trascende il suo film, in una libertà abnorme, e minaccia continuamente di piantarlo, per la tangente di un'ispirazione improvvisa, che è poi l'ispirazione latente dell'amore per il mondo poetico delle proprie esperienze vitali.⁷⁵

Per quanto riguarda *Il Fiore delle mille e una notte*, possiamo vedere chiaramente come la dinamica di proiezione e contaminazione che Pasolini realizza, a gradi e livelli differenti, si complichino ulteriormente attraverso i personaggi narranti. Nell'ultimo capitolo della *Trilogia*, infatti, non vediamo più quell'anagramma filmico-identitario che sovrappone il regista/autore al personaggio creando una figura che svolge una funzione di raccordo delle varie sequenze. Osservando attentamente la modalità attraverso la quale Pasolini-regista costruisce la narrazione, scopriamo che l'inquadratura, invece che soffermarsi sul personaggio che in quel momento racconta, entra nel racconto stesso seguendo l'intrecciarsi e sovrapporsi delle storie all'interno del film. Il racconto orale si trasforma immediatamente in una sorta di cortometraggio interno al lungometraggio e la voce fuoricampo del narratore intradiegetico svanisce. Ai personaggi, quindi, non è lasciata realmente

la parola, o meglio, la parola narrata si tramuta immediatamente in azione filmica (esistono comunque due eccezioni che vedremo più avanti). Non vi è, così, alcun personaggio che dichiaratamente incornici lo sviluppo (ammesso che ci sia) delle vicende rappresentate. Con l'eccezione della storia di Nur ed-Din e Zumurrud, l'unica che potrebbe assolvere la funzione di cornice in considerazione del fatto che, essendo la più "esterna" in qualche modo funge da "contenitore a tutte le altre" storie di questo ininterrotto incastro narrativo, non troviamo personaggi dal valore sintetico quali Chaucer e il discepolo di Giotto dei primi due film.⁷⁶ Assistiamo, quindi, in quest'ultimo terzo capitolo, al continuo dischiudersi di momenti narrativi, all'incessante aprirsi della narrazione alla narrazione in uno sviluppo che vede protagonista la "unlimited narration," dinamica diegetica nella quale i personaggi compaiono solo in quanto occasione o pretesto narrativi.⁷⁷ Tutto questo ci spinge ad affermare che, nella *Trilogia*, il ruolo di raccordo unitario passa da un personaggio con il quale Pasolini assimila se stesso a quello dell'atto narrativo vero e proprio con *Il fiore*. In questo film la funzione narrativa di cornice viene affidata alla stessa narrazione. Come suggerisce Rumble, siamo in presenza di un "self-framing structure, or a structure framed from the inside."⁷⁸

Tuttavia, non possiamo dire che l'operazione pasoliniana possa essere schematizzata così monoliticamente. Abbiamo già osservato come il terzo capitolo della *Trilogia* complichì sensibilmente la dinamica del fenomeno narrativo in accordo con una concezione di continua ed incoerente sovrapposizione onirica di piani che costituisce, prima di tutto, la premessa ideologica e autoriale di questo film. All'interno di questo alternarsi narrativo, il quale identifica la narrazione con il momento di raccordo di se stessa con se stessa, troviamo, infatti, due personaggi di cui il regista fa "sentire la voce." Sopravvivono, infatti, due figure narranti alle quali è effettivamente permesso parlare senza che tale concessione comporti necessariamente un assorbimento ammutolente di esse nel racconto di cui sono "portavoce." Questi due personaggi sono il poeta omosessuale che compare nella prima narrazione di Zumurrud ed il mosaico che Tagi fa realizzare per conquistare il cuore di Dunya. Il poeta è indicato innanzitutto come colui che è in grado raccontare ciò che non vede, colui che risponde all'appello di una realtà che non c'è o non c'è più mediante il suo stile (non impropriamente si potrebbe tendere un parallelo con il tentativo che la *Trilogia* pasoliniana tenta di realizzare attraverso il "cinema di poesia"). Il poeta all'interno del film, infatti, inizia a poetare quando il suo signore esclama: "Ehi, poeti della mia corte. Vediamo se è vero che i poeti sanno parlare anche delle cose che non hanno visto."⁷⁹ Il racconto poetico che viene pronunciato miracolosamente ricalca con estrema precisione quanto è stato vissuto esclusivamente dal signore. Non siamo più in presenza quindi di un autore che scrive quanto ricorda (come il Pasolini/Chaucer), ma di uno in grado di creare oralmente una realtà che da lui mai è stata sperimentata o udita, senza per questo venire risucchiato dalla creazione verbale come accade agli altri "narratori" del film. L'altra figura narrante che non viene assorbita dalla

forza narrativa è la decorazione musiva realizzata dai due monaci girovaghi su richiesta di Tagi. Potremmo dire che il mosaico rappresenti il momento cardine all'interno del *Fiore* in quanto esso si identifica con il racconto di se stesso. Esso, infatti, rappresenta la coincidenza artistica tra la narrazione e l'espressione narrativa sulla quale la narrazione stessa si organizza e struttura. Ma potremmo dire di più: in qualche modo, sia per la natura figurativa che gli è propria, sia per l'osservazione del giardiniere di Dunya, il mosaico risponde inter-cinematicamente all'affresco che il discepolo/Pasolini ha realizzato nel *Decameron*. Alla domanda che conclude il primo film della *Trilogia* ("Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?") si oppone con valore responsivo quella del giardiniere: "I sogni a volte insegnano male Dunya, perché la verità intera non è mai in un solo sogno, la verità intera è in molti sogni."⁸⁰ Oltre ad assumere una funzione responsiva, però, possiamo osservare come il mosaico rappresenti contemporaneamente un'evoluzione oppositiva nei confronti dell'affresco: esso, infatti, non esprime più il momento di riproduzione espressiva della realtà, quanto piuttosto la composizione artistica frutto di un'ispirazione che trova origine nella dimensione onirica e della quale la materia, come suggerisce Micciché, "non si propone in alcun modo come un «vissuto» bensì unicamente come un 'sognato'."⁸¹ Colpita e confusa dal paradosso generato da quanto vede, infatti, Dunya esclama: "Non capisco, ma questa è la storia del mio sogno!"

Non possiamo, comunque, dire di aver così risolto la problematica narrativa del *Fiore*. La sovrapposizione, l'alternanza e la confusione di piani non si limitano all'autostrutturazione del film, o alla presenza di personaggi che non si lasciano inglobare da tale organizzazione narrativa. Esiste un aspetto ulteriore che rimarca l'origine onirica come sorgente d'ispirazione ideologica dell'ultimo capitolo della *Trilogia*, aspetto suggerito proprio dal titolo del film: *Il Fiore delle mille e una notte*. Richiamandosi a un'antica tradizione, Pasolini presenta il film come una raccolta antologica, una selezione dei racconti contenuti all'interno del testo originario ("fiore," infatti, significa florilegio). Come ben sappiamo l'interesse del nostro autore non è quello di illustrare, bensì quello di realizzare "un'opera autonoma, «di autore»."⁸² Allo stesso tempo, però, l'autrice della selezione di storie che già il testo scritto costituisce, è rappresentata da Sharāzād. L'anagramma di identità assumerebbe quindi il volto di una Sharāzād/Pasolini. Notiamo, così, come la contaminazione continua e incessante che determina ogni atteggiamento culturale di Pasolini sul piano soggettivo come su quello artistico, arrivi in questo caso ad agire a livello extra- o pre-filmico. La sovrapposizione e l'intreccio identitario, che nel *Decameron* e nei *Racconti di Canterbury* si trovavano come elemento interno, si spostano ora in una dimensione che è al confine tra il reale e la finzione o narrazione filmica, in un limbo compositivo nel quale Pasolini non è più regista e attore, ma non è neanche solo regista. La potenza onirica si mostra sia come reale origine strutturante, sia come destinazione della soggettività e dell'argomento di un autore che è il vero "agent of selection and combination."⁸³ A questo punto, quindi, ci sembra che il

soggetto autoriale non possa che inscrivere il suo film sotterraneo—l'ossessività stilistico-tematica e strutturale—all'interno di un mondo onirico, nei confronti del quale lui, autore, non è né escluso né compreso, bensì relegato in quella dimensione prefilmica già descritta. L'unica via di contatto con l'oggetto della sua narrazione filmica è, così, rappresentato dalla stessa occasione narrativa: il rapporto si costituisce solamente con l'impegno o l'*engagement* in quella narrazione e quello stile che, unici, permettono di sperimentare l'oggetto della narrazione stessa. In questo senso, l'oggetto del film sotterraneo (l'innocenza del corpo come ultimo baluardo) viene escluso definitivamente dalla realtà, isolato in un mondo onirico-narrativo del passato che in assenza di narrazione—e fruizione—può solo sperimentare la privazione dell'esistenza, ovvero la morte. A differenza di quanto affermato altrove, quindi, la *Trilogia della vita* già in sé—senza necessariamente richiamare progetti futuri—rappresenta quello che ho definito come un canto del cigno, nel quale l'autore percepisce la morte imminente ed, esprimendola esteticamente, inizia a sperimentarla ed incorporarla⁸⁴

Ma l'oggetto del film sotterraneo, d'altronde, non è forse il tema dell'*Abiura dalla "Trilogia della vita"*? Il caratteristico e poroso "overlap between 'before' and 'after',"⁸⁵ ha permesso a Pasolini di illudersi compensando il "presente degenerante" sia mediante "l'oggettiva sopravvivenza del passato, che, di conseguenza, [la] possibilità di rievocarlo."⁸⁶ Il linguaggio scritto della realtà che il cinema porta con sé, però, non può che svelare l'illusione e produrre una coscienza della realtà⁸⁷ nella quale, ormai, "la vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine."⁸⁸ Anticipando filmicamente quanto identificherà come adattamento nell'*Abiura*, con la *Trilogia* Pasolini descrive una degenerazione della realtà affrontabile solo per mezzo della "celebrazione di un sogno" in un sogno: la sopravvivenza dell'"ultimo baluardo," infatti, avviene in una dimensione che rimane esclusivamente—ed elusivamente—onirico-diegetica.⁸⁹ In un caso come nell'altro, però, il dissolvimento dell'innocenza dei corpi è totale. Giunti a questo punto, quindi, sorge spontanea una domanda: dimenticando ogni eccessiva fedeltà filologica se non quella alla "contraddittorietà pasoliniana,"⁹⁰ e liberandoci da un attaccamento pedissequo alla titolazione della triade privo di alcuna profondità ironica, possiamo ancora legittimamente interpretare la *Trilogia della vita* in senso letterale?

Note

1. Robert Samuel Clive Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity* (New York: Oxford University Press, 1996), 1.

2. Pier Paolo Pasolini, "Libertà e sesso secondo Pasolini," in *Per il Cinema*, ed. Walter Siti e Franco Zabagli, vol. 1 in *Pasolini, Opera completa "I Meridiani"* (Milano: Mondadori, 2001), 1569.

3. *Ibid.*, 1570.

4. Pino Bertelli, *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in corpo: atti impuri di un eretico*, (Milano: Libreria Croce, 2001), 245.
5. Pasolini, *Libertà e sesso*, 1571.
6. Pier Paolo Pasolini, “Abiura dalla ‘Trilogia della vita,’” in *Trilogia della vita* (Bologna: Cappelli, 1975), 11.
7. Gordon, *Pasolini*, 251.
8. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972), 270.
9. *Ibidem*.
10. Pasolini, *Empirismo Eretico*, 271.
11. Maurizio Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993), 273.
12. Gordon, *Pasolini*, 251.
13. Pasolini, *Abiura*, 11.
14. Patrick Allen Rumble, *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life* (Toronto: University of Toronto Press, 1996), 17.
15. *Ibidem*.
16. *Ibidem*.
17. Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, (Venezia: Marsilio, 1999), 192.
18. Gordon, *Pasolini*, 191.
19. A questo proposito, in *Empirismo eretico*, Pasolini scrive che “il linsegno [il segno puramente linguistico] adoperato dallo scrittore è già stato elaborato da tutta una storia grammaticale, popolare e colta.” Pasolini, *Empirismo eretico*, 171.
20. Pasolini, *Empirismo eretico*, 170.
21. Giuliana Bruno, “The Body of Pasolini Semiotics,” in *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, ed. by Patrick Allen Rumble (Toronto: University of Toronto Press, 1994), 93.
22. Bruno, “The Body,” 94.
23. Pasolini, *Empirismo eretico*, 170.
24. *Ibid.*, 171.
25. *Ibid.*, 202, 205. Commentando su questo punto Pasolini osserva: “Metz parla di una ‘impressione di realtà’ come caratteristica della comunicazione cinematografica. Io [...] direi che si tratta [...] di ‘realtà’ tout court.” Pasolini, *Empirismo eretico*, 201. Poche pagine più avanti Pasolini continua: “In realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. L’intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l’equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico” (206).
26. *Ibid.*, 208.
27. *Ibid.*, 174.
28. Rumble, *Allegories*, 29.
29. Pasolini, *Empirismo eretico*, 167.
30. *Ibid.*, 175.
31. *Ibid.*, 184

32. *Ibid.*, 184–185.

33. Vittorio Russo, “L’Abiura dalla ‘Trilogia della vita’ di Pier Paolo Pasolini,” *MLN* 108.1 (1993): 140.

34. Pasolini, *Abiura*, 11. In questa sede voglio considerare specificamente il rapporto che lega l’*Abiura dalla ‘Trilogia della vita’* alla produzione cinematografica pasoliniana, nonostante la consapevolezza dei legami multidiscorsivi ed espressivi che questo testo intrattiene con l’opera di Pasolini intesa in senso ampio. Come ricorda Russo, infatti, “a scorrere la scheda bio-bibliografica di Pasolini, non può non apparire macroscopicamente evidente che il 1975 è caratterizzato da una convulsa attività nei vari settori dei suoi interessi espressivi (come poeta, cineasta, scrittore di teatro, giornalista, ecc.) e quasi da un’ansia di dare alle stampe i risultati della sua più recente attività [. . .] L’*Abiura dalla ‘Trilogia della vita,’* e per i temi affrontati e persino per tutta una serie di riprese verbali ed espressive, fa parte integrante della produzione dell’ultimo Pasolini, giornalista ‘corsaro’ o ‘luterano’, cineasta, autore di teatro, poeta [. . .] L’*Abiura dalla ‘Trilogia della vita’* [infatti] si nutre degli stessi nuclei di analisi impietosa e disperata, che ossessivamente ricorrono nei suoi scritti degli ultimi anni.” Russo, “L’Abiura”, 143–145.

35. *Ibidem.*

36. Pasolini, *Sesso e libertà*, 1570.

37. Pasolini, *Abiura*, 11.

38. Specificamente le parole di Pasolini sono: “Ormai la gente tutta—ha perduto il senso della forma. Il giudizio è brutalmente contenutistico.” Pasolini, *Sesso e libertà*, 1568.

39. Gli incassi al botteghino, infatti, collocano *Il Decameron* ai vertici delle classifiche cinematografiche dell’epoca oltre che come vincitore dell’Orso d’argento al Festival di Berlino del 1971. A questo proposito, Bertelli riporta che “*Il Decameron* costa ad Alberto Grimaldi (per la PEA) settecentocinquantamila dollari (quasi cinquantamila vanno al regista) e registra il maggiore incasso dell’intera filmografia pasoliniana (4.231.781.000).” (Bertelli, *Pier Paolo Pasolini*, 245) Tale successo nella ricezione avviene nonostante le accuse che, più o meno acerbamente, attribuiscono al film un carattere meramente pornografico. Come ricorda Bertelli, il film fu premiato “con questa motivazione: ‘Per il rigore artistico, la maturità cinematografica e il corposo umorismo con cui Pasolini ha ricreato l’ironia irriverente del Boccaccio e non soltanto ha raggiunto la pittoresca autenticità del Medioevo ma vi ha introdotto, con sana vitalità, un’immagine del mondo d’oggi.’” (Bertelli, *Pier Paolo Pasolini*, 257–58) Inoltre, nel 1972 il medesimo festival vedrà Pasolini vincitore dell’Orso d’oro con *I racconti di Canterbury*, mentre con *Il Fiore delle mille e una notte* egli riuscirà ad aggiudicarsi il Grand Prix speciale della giuria al Festival di Cannes del 1974.

40. Pasolini, *Empirismo eretico*, 172.

41. Pasolini, *Empirismo eretico*, 172–173.

42. Ovviamente il rapporto tra i due testi di *Teorema*—quello cinematografico e letterario—rappresenta un nodo problematico decisamente più complesso. Il film, infatti, non si ispira al testo letterario ed il testo letterario, a sua volta, non si propone né come spiegazione né come integrazione del film. Sono, come dire, due testi che si muovono parallelamente analizzando espressionisticamente il medesimo soggetto, gli stessi personaggi

(ovviamente sotto la medesima titolazione). Oltre a questo bisogna considerare la natura non definita del testo letterario; esso infatti si situa al limite del genere romanzesco e favolistico, quasi a voler narrare la costruzione di un mito. Quest'ultimo aspetto è, forse, anticipatore di ciò che accadrà nella *Trilogia della vita*.

43. Miccichè, *Pasolini*, 194.

44. Pasolini, *Empirismo eretico*, 174.

45. Gordon, *Pasolini*, 244.

46. *Ibidem*.

47. Bertelli, *Pier Paolo Pasolini*, 247. Per un approfondimento della rielaborazione che Pasolini opera del *Decamerone* di Boccaccio si veda Patrick Allen Rumble, "Framing Boccaccio: Pasolini's Adaptation of the Decameron," in *Allegories*, 100–134.

48. Rumble, *Allegories*, 52.

49. Cito ancora Miccichè qui in nota per chiarire il significato dell'avverbio "presumibilmente" utilizzato nel testo e per mostrare quanto la stratificata componente sessuale nel *Decameron* pasoliniano possa essere oggetto di molteplici interpretazioni: "Quasi tutti gli spunti tematici e narrativi nel testo letterario [. . .] vengono nel film ripresi rovesciandone il segno, con un continuo sovraccarico di tinte e di toni che imprime a vicende e personaggi un greve olezzo di sguaiata carnalità. Tal che quella stessa 'somma piacevolezza' che per Boccaccio è l'amore, con 'le delizie mondane, e lor dolcezza' che lo caratterizzano, si trasforma nel film in un furtivo e talora ghignante rincorrersi di brevi spasmi febbricitanti, di furori orgastici rubati al mondo, di vere e proprie guerre sessuali che si placano nell'attimo brevemente immemore del coito, per poi riprendere un loro frenetico ritmo gatto di lussurie sfrontate e di furbeschi raggiri, senza che mai emergano un sentimento da un orgasmo e/o un orgasmo da un sentimento, nella disperata, frettolosa e sudaticcia solitudine di ciascuno e di tutti. . . [. . .]? Assistiamo a una regressione nel favoloso dove la Morte domina non già, laicamente, come limite del vitalismo, bensì come sua stessa condizione ontologica, in punitivo agguato d'ogni trasgressione, privata di qualsiasi eco gioiosa." Miccichè, *Pasolini*, 193–194.

50. Rumble, *Allegories*, 52–53.

51. Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, (Milano: Garzanti, 1975), 373.

52. Nico Naldini, *Vita di Pasolini*, (Torino: Einaudi, 1989), 392. Pasolini definisce il discorso sul sesso come "moralmente, [e] per definizione, più vasto e profondo di ogni altro." Pasolini, *Sesso e libertà*, 1569.

53. Mantenendo nella sua definizione l'"*abyrne*," Miccichè definisce tale struttura ad incastro come "costruzione in abisso." Miccichè, *Pasolini*, 197.

54. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, (PEA Produzione Europee Associate, 1971).

55. Pasolini, *Empirismo eretico*, 168.

56. *Ibid.*, 206.

57. Miccichè, *Pasolini*, 184.

58. Vedi Rumble, *Allegories*, 70. Vogliamo osservare che, in questo senso il sorriso potrebbe rappresentare uno degli attributi che costruiscono quelle che Edward Said in *Orientalism* definisce "regular characteristics" assegnate all'Oriente: *Orientalism*, (New York:

Vintage Books Edition, 1979), 42. Tali caratteristiche forniscono all'autore europeo mezzi interpretativi per la comprensione/costruzione—e quindi controllo, seppur in questo caso di natura cinematografico-artistica—dell'alterità orientale, la quale viene circoscritta all'interno di una struttura segnica organizzata su un sistema di connotati immutabili. Sarà inoltre utile porre l'attenzione su un aspetto che, a causa di necessità tematiche, questo lavoro tocca marginalmente ma che comunque richiede di essere evidenziato. A questo proposito, potrebbe essere interessante sviluppare uno studio che si concentri sulla comparazione tra il concetto pasoliniano di im-segno e quello di *fixity* come elemento del *process of subjectification* determinante i modi di differenziazione e rappresentazione dell'alterità, in questo caso, orientale. A proposito si veda, ad esempio, Homi K. Bhabha, "The Other Question. . . Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse," *Screen* 24.6 (1983): 18-36

59. Nel 1961, infatti, si troverà in India, Kenya e Zimbabwe. Tra il 1962 e il 1963—solo per mostrare la costanza di questo suo interesse—troviamo Pasolini in Egitto, Sudan, Kenya (ancora) e poi ancora in Yemen, Ghana, Guinea.

60. Gideon Bachmann, "Pasolini in Persia: The Shooting of 1001 Nights," *Film Quarterly* 27.2 (1973-74): 25.

61. Luca Caminati, *Il Cinema come Happening: il Primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, (Milano: Postmedia, 2010), 15.

62. È interessante notare come Caminati declini in dettaglio il contenuto dell'ibridismo tecnico di Pasolini: "L'esperienza accumulatasi con il tentativo di realizzare film in paesi del Terzo Mondo o del 'Sud' (Palestina, Yemen, India, eccetera) spinse Pasolini verso nuove e inesplorate direzioni. La scoperta dell'Altro, la mescolanza di tecniche narrative tra *fiction* e documentario e l'indagine della modernità nei corpi vivi del colonialismo e delle prime fasi dell'era post-colonialista sono tutti aspetti ricondotti tramite il ricorso a tecniche ibride." Caminati, *Il Cinema*, 14.

63. Caminati sottolinea come anche la scelta di dettagli tessili risulti consonante ad un generale movimento del contesto italiano: "Grazie all'abilità di Piero Tosi e dell'atelier romano Farani che li realizzò, i costumi di Pasolini sembravano davvero di per sé, un'installazione primitivista: l'uso specifico di materiali di origine naturale e l'approccio eclettico che indirizza queste stoffe verso un'indeterminata cultura primitiva possono essere considerati parte di un generale movimento verso l'arcaico." Caminati, *Il Cinema*, 18.

64. Pier Paolo Pasolini, *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo*, (Arco Film, 1965).

65. Bachmann, "Pasolini in Persia", 25.

66. Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, (I Film dell'Orso, IDI Cinematografica), 1975.

67. Caminati, *Il Cinema*, 11. Per approfondire il rapporto tra Pasolini e orientalismo si veda, inoltre, Luca Caminati, *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, (Milano: Bruno Mondadori, 2007).

68. Caminati, *Il Cinema*, 26.

69. Said, *Orientalism*, 3.

70. È interessante quanto osserva Cesare Cesarino circa la visione pasoliniana dell'oriente. Secondo lo studioso, l'orientalismo di Pasolini "subsumes the Third World into the Roman proletariat—and the global South into the Italian South—as the epiphenomenon of that universalism which goes by the name of Eurocentrism. In particular, Pasolini's is a specifically Hegelian type of Eurocentrism. This is a Eurocentrism that functions according to soluble contradictions and that determines the identity of that totality and center that is Europe by means of a relative and recuperative negation of all that is perceived as not European—that is, by selectively subsuming the different into the identical." Cesare Cesarino, "The Southern Answer: Pasolini, Universalism, Decolonization," *Critical Inquiry* 38.4 (2010): 679.

71. Gordon, *Pasolini*, 213.

72. È interessante accennare al fatto che, a differenza del secondo capitolo della *Trilogia*, l'autore originale del testo d'ispirazione—Boccaccio—non compaia nel film.

73. Gordon, *Pasolini*, 217.

74. Miccichè, *Pasolini*, 188. Come già accennato in precedenza, non è un caso che, nonostante Chaucer/Pasolini rida allegramente al ricordo dei racconti da riportare, come ricorda Bertelli il secondo film della *Trilogia* abbia come tema preponderante quello della "profonda coscienza della morte" (Bertelli, *Pier Paolo Pasolini*, 267).

75. Pasolini, *Empirismo eretico*, 181–182.

76. Miccichè, *Pasolini*, 183.

77. Rumble, *Allegories*, 63. Si veda questo stesso testo per un approfondimento sulla struttura interna del film.

78. Rumble, *Allegories*, 67.

79. Pier Paolo Pasolini, *Il Fiore delle mille e una notte*, (PEA Produzione Europee Associate, 1974).

80. *Ibidem*.

81. Miccichè, *Pasolini*, 183.

82. Pasolini, *Sesso e libertà*, 1569.

83. Gordon, *Pasolini*, 247.

84. Miccichè, *Pasolini*, soprattutto 200–207.

85. Gordon, *Pasolini*, 246.

86. Pasolini, *Abiura*, 12.

87. Gordon, *Pasolini*, 232.

88. Pasolini, *Abiura*, 12.

89. Russo, "L'Abiura", 145.

90. *Ibid.*, 140.