



Università degli studi di Napoli  
"L'Orientale"

# eros latin

Atti del Convegno Internazionale  
Procida 13-15 settembre 2012



*A cura di*

Michele Costagliola d'Abele, Camille Dumoulié, Carlo Vecce

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"  
Napoli 2014

## LA SCOPERTA DELLA GIOIA: PASOLINI E LA TRILOGIA DELLA VITA

CARLO VECCE

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Nel 1976 Dacia Maraini dichiarava che nella *Trilogia della vita* di Pasolini

c'è un'idea indiretta della sessualità: la sessualità è rivista e vissuta attraverso gli occhi dei protagonisti, dei ragazzi di vita, dei giovani. È inoltre una sessualità molto letteraria e figurativa, sempre concepita come un quadro rinascimentale o come un'opera di Chaucer, di Boccaccio [...] È una sessualità molto raggelata, non è ricca di carica vitale, non è semplice, diretta, non lo è mai.<sup>1</sup>

È una testimonianza importante, perché Dacia era stata vicinissima a Pasolini negli anni precedenti, ed era addirittura la coautrice della sceneggiatura del *Fiore delle Mille e una notte*. Che significa «idea indiretta della sessualità»? Un valore positivo, oggettivante, perché Pasolini, nei momenti più alti e poetici della *Trilogia*, riesce a rappresentare la sessualità a partire dal punto di vista dei suoi giovani protagonisti, e a liberarla da altri tipi di interferenza (altrimenti presenti nella sua opera), dalle sovrastrutture politico-ideologiche alla base del rapporto tra eros e società, tra sesso e potere e dalla sua utilizzazione come elemento di lotta e provocazione nei confronti del conformismo borghese.

È difficile, però, condividere l'ultima osservazione sulla sessualità «raggelata», che sarebbe priva di «carica vitale», e mai «semplice» o «diretta». L'intervista era del 1976: sulla ricezione e interpretazione della *Trilogia* era calato il diaframma opaco dell'ultima fase della vita di Pasolini, l'esito estremo e terribile della sua opera (*Salò e Petrolino*). Pochi giorni dopo la sua tragica scomparsa, il 9 novembre 1975 il *Corriere della Sera* pubblicava per la prima volta un testo che Pasolini aveva

---

<sup>1</sup> G. R. Ricci, *Incontro con Dacia Maraini*, in *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Milano, Gammalibri, 1976 ([http://www.pasolini.net/cinema\\_salo\\_c.htm](http://www.pasolini.net/cinema_salo_c.htm)). In generale, sul cinema di Pasolini: L. De Giusti, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1983; A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 2005; L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1997; M.S. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 1993; S. Murri, *Pasolini*, Milano, Il Castoro, 1994; H.J. Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995. Sulla *Trilogia*: P. Rumble, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's "Trilogy of Life"*, Toronto, Toronto University Press, 1996; M.C. Paino, *La Trilogia della vita tra sogno e letterarietà*, in *Contributi per Pasolini*, a c. di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2002, pp. 111-128; L. Raimondi, *Nient'altro che un sogno. Pasolini e la Trilogia della vita*, Foggia, Bastogi, 2005; N. Novello, *Il sangue del re. L'opera di Pasolini*, Cesena, Il ponte vecchio, 2007, pp. 393-490.

composto a ridosso delle ultime elezioni politiche (15 giugno 1975), l'*Abiura della Trilogia della vita*.<sup>2</sup>

In realtà, per comprendere veramente la portata della complessa operazione culturale condotta da Pasolini nella *Trilogia*, è necessario tornare a guardare l'opera nella sua globalità e nel processo sincronico della sua creazione, tra 1970 e 1974, attraverso tutte le fasi di variazione diamesica (elaborazione scritta, sceneggiatura, lavorazione filmica) ricostruibili sulla base della documentazione esistente.<sup>3</sup> Del resto, la stessa *Abiura*, più che palinodia o «rifiuto» della *Trilogia*, sembra essere un violento atto di protesta contro l'assimilazione dell'essere umano a «consumatore», contro una sola apparente «liberazione» sessuale ricondotta all'interno di schemi di tolleranza-permissività; ed infatti Pasolini vi ribadisce ancora con forza (senza negarle) le ragioni della poetica della *Trilogia*: «Io abiuro dalla Trilogia della vita, benché non mi penta di averla fatta. Non posso negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso. Tale sincerità e necessità hanno diverse giustificazioni storiche e ideologiche. Prima di tutto esse si inseriscono in quella lotta per la democratizzazione del 'diritto a esprimersi' e per la liberazione sessuale, che erano due momenti fondamentali della tensione progressista negli anni Cinquanta e Sessanta». Nel momento del trionfo della sottocultura dei mass media e della comunicazione di massa, «l'ultimo baluardo della realtà parevano gli <innocenti> corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza degli organi sessuali».<sup>4</sup>

La consapevolezza della «fine» della *Trilogia* era già emersa nel dicembre 1973, in un intervento intitolato *Tetis*, al convegno bolognese su *Erotismo eversione merce*. Pasolini aveva dichiarato allora d'aver scelto, nella *Trilogia*, la rappresentazione del corpo, del gesto e della sessualità come forma di opposizione al trionfo di due «sottoculture» (la borghesia e la contestazione). I rapporti sessuali, nella loro dimensione originaria, sono «fonte di ispirazione anche proprio per se stessi,

---

<sup>2</sup> V. Russo, «L'Abiura dalla "Trilogia della vita" di Pier Paolo Pasolini», in *Modern Language Notes*, 108 (1993), pp. 140-151. Ne deriva l'interpretazione (non condivisibile) della *Trilogia della vita* come parte di una *Tetralogia della morte* conclusa da *Salò* (L. Micciché, *Pasolini, op. cit.*, pp. 27-28).

<sup>3</sup> Per le sceneggiature della *Trilogia*, cfr. P.P. Pasolini, *Trilogia della vita*, a c. di G. Gattei, Bologna, Cappelli, 1975; P.P. Pasolini, *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una Notte*, a c. di G. Canova, Milano, Garzanti, 1995; P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1289-1879. Una nuova edizione digitale restaurata dei film in P.P. Pasolini, *Trilogy of The life*, New York, Criterion Collection, 2012. Ringrazio vivamente Graziella Chiaricossi e Roberto Chiesi, per avermi consentito lo studio dei materiali della *Trilogia* depositati, rispettivamente, presso l'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» di Firenze e l'Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna.

<sup>4</sup> P. P. Pasolini, *Trilogia*, ed. Gattei, *op. cit.*, pp. 11-13; P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 71-76; P. P. Pasolini, *Trilogia*, ed. Canova, *op. cit.*, pp. 769-774. Importante, per l'ultimo Pasolini, il saggio di A. Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

perché in essi vedo un fascino impareggiabile, e la loro importanza nella vita mi pare così alta, assoluta, da valer la pena di dedicarci ben altro che un film».<sup>5</sup>

Ma l'eros per Pasolini è soprattutto linguaggio, e quindi forma culturale, storica, soggetta a mutazione. Come aveva affermato in una intervista a Jean Duflot, «l'erotismo è innanzitutto cultura, e quindi rituale dello spirito. Si può dimostrare scientificamente, con De Saussure e Morris, che sul piano semiologico esiste un <linguaggio del sesso> [...] L'eros racchiude una potenza che non ha facoltà di autosoddisfarsi».<sup>6</sup> Alla fine degli anni Sessanta, Pasolini aggiunge all'antica conoscenza di Freud lo studio dell'antropologia culturale e dei legami tra sesso e ritualità nelle società primitive. Sempre di più il sesso gli appare metafora del rapporto tra il potere e chi è sottoposto al potere, e allo stesso tempo forma di comunicazione al grado zero, di cui è necessario recuperare la libertà gioiosa di espressione dell'essere che entra in contatto con l'altro attraverso il contatto e la penetrazione dei corpi.

Componente fondamentale della vita e dell'opera di Pasolini, l'eros è presenza diffusa, sotterranea, profonda, sofferta, ma mai esibita direttamente. Nel cinema, la presentazione dei corpi nudi inizia solo tardi, con *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969). In entrambi i film, la nudità fa la sua apparizione in un contesto naturale assoluto, primordiale, selvaggio, alle pendici dell'Etna: una metafora immediata di una condizione precivilizzata, in cui il corpo si spoglia della sovrastruttura sociale (i vestiti), e cerca di parlare con un proprio linguaggio. Ma è una forma di comunicazione che sembra destinata al fallimento più completo. In *Porcile* l'unico modo di comunicare con il corpo dell'altro sembra essere (tra uomini e uomini, e tra uomini e animali) il cannibalismo, il passaggio e la digestione di un corpo all'interno di un altro corpo. In *Teorema* la sequenza finale del Padre che rinuncia a tutto e si spoglia nudo nella Stazione Centrale di Milano può ricordare il celebre episodio della rinuncia e nudità di san Francesco di fronte a suo padre e al popolo di Assisi (nella versione dipinta da Giotto, bene presente a Pasolini), ma l'esito non è una liberazione: il film si conclude con la follia dell'uomo che vaga nudo urlando nel deserto lavico dell'Etna. Una metafora terribile dell'incomunicabilità dell'uomo moderno, nell'annullamento e nella perdita di senso di tutte le forme di linguaggio possibile (la parola, l'immagine, il gesto, il corpo, il sesso).

Nell'estate del 1969 il ritorno alla possibilità di comunicazione sembra avvenire proprio con il *Decameron*, come racconta lo stesso Pasolini: «Ero in aeroplano, stavo girando *Medea*. All'improvviso mi venne in mente un film su un mondo

---

<sup>5</sup> P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 257-264. La rappresentazione della sessualità viene intesa da Pasolini come una «esigenza della totale rappresentabilità del reale, intesa come una conquista civile» (P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a c. di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1996, p. 276). Cfr. anche S. Parussa, *L'eros onnipotente. Erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Torino, Tirrenia, 2003.

<sup>6</sup> P. P. Pasolini, *Saggi, op. cit.*, pp. 1475-76.

altrettanto popolare, ma non barbarico e tragico, bensì vivace, allegro, tutto preso dalla gioia di vivere, del fare l'amore. Pensai subito al Boccaccio».<sup>7</sup>

Fin dall'inizio Pasolini si orienta verso la scelta radicale di riduzione filmica dell'opera di Boccaccio in solo «tre, quattro o cinque novelle di ambiente napoletano».<sup>8</sup> Ne facevano parte senz'altro le due novelle «napoletane» del *Decameron*, Andreuccio e Peronella, di cui solo la seconda (derivata da Apuleio) presenta una forte componente erotica e popolare; e le novelle di area campana e meridionale (Lisabetta da Messina, donno Gianni e comare Gemmata, ma anche Ricciardo Minutolo, Ghismonda, Carlo d'Angiò). Le fasi successive di composizione del trattamento e della sceneggiatura e di realizzazione del film allargheranno il campo a una scelta rappresentativa di tutto il *Decameron*, ma sempre con la stessa caratteristica: la trasposizione (geografica, culturale, linguistica) delle novelle a Napoli e in Italia meridionale (Masetto, Chichibio, Girolamo e Salvestra, Caterina e Ricciardo, Giotto, Tingoccio e Meuccio), o la decisa napoletanizzazione dei protagonisti (Ciappelletto).<sup>9</sup>

Fondamentale, nelle fasi di elaborazione del trattamento e della sceneggiatura, l'apertura all'orizzonte mediterraneo e all'esotismo/erotismo orientale, con il romanzo erotico di Alatiel (espunto già nella sceneggiatura), e la storia di Alibech e del «diavolo» nell'inferno. In entrambi gli episodi (non approdati alla forma definitiva del film) Pasolini avrebbe introdotto il tema dominante della ricerca «linguistica» della *Trilogia*: la difficoltà di comunicazione tra uomo e donna, che per Alatiel significa l'uso del corpo come unico strumento di dialogo con gli uomini che a turno se ne impossessano, e per Alibech (che crede di rendere servizio a Dio mettendo «il diavolo nel ninferno») una situazione di effettiva incomunicabilità con il monaco Rustico.

---

<sup>7</sup> P. P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, op. cit., p. 247.

<sup>8</sup> Così nella lettera al produttore Alberto Grimaldi (P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 670; P. P. Pasolini, *Trilogia*, ed. Canova, op. cit., p. 43; P. P. Pasolini, *Per il cinema*, op. cit., pp. 3141-3142).

<sup>9</sup> Sul *Decameron*: B. Lawton, «Theory and Praxis in Pasolini's Trilogy of Life: 'Decameron'», in *Quarterly Review of Film Studies*, 2, n. 4 (November 1977), pp. 395-417, e *Boccaccio and Pasolini. A Contemporary Interpretation of the Decameron*, in *The Decameron*, ed. M. Musa and P. Bondanella, New York, Norton, 1977, pp. 306-322; F.S. Gérard, «Entre Boccace et Giotto le "Decameron" de Pier Paolo Pasolini», in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 4 (1982), pp. 73-86; M. Marcus, «The Decameron: Pasolini as Reader of Boccaccio», in *Italian Quarterly*, 21 (1980), pp. 175-180, e *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1993, pp. 136-155; K.J. Harty - J.H. McGregor, «The Decameron on Film», in J.H. McGregor (ed.), *Approaches to Teaching Boccaccio's Decameron*, New York, Modern Language Association of America, 2000, pp. 164-171; M. Moroni, «La Strategia della "Cornice" nel Decameron di Pier Paolo Pasolini», in *Forum Italicum*, 38, 2 (2004), pp. 456-467; S. Villani, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004; A. Blandeau, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval texts and Their Translation to Film*, Jefferson, McFarland, 2006; J. Ricketts, *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; C. Vecce, «Dal Boccaccio napoletano a Pasolini», in A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*, Genova, Università degli Studi di Genova, 2012. (<http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Vecce%20Carlo.pdf>).

L'utopia è invece la sessualità come possibilità di comunicazione autentica tra gli esseri umani, di «conversazione», di scambio profondo, che passa attraverso il recupero delle forme dei linguaggi inquinati dalla società contemporanea dei consumi e dello spettacolo. È in questa «libertà» di contatto, al di là del rituale, che avviene quella che potremmo definire, nell'opera di Pasolini, la scoperta della gioia, della vita: con gli occhi (come aveva capito Dacia Maraini) degli adolescenti che scoprono per la prima volta il corpo e il sesso.<sup>10</sup> Questo aspetto, nel film, è evidente soprattutto nell'episodio di Caterina e Ricciardo, giocato sulla metafora del membro virile come «usignolo» (i corpi si liberano dai vestiti e si esaltano nella nudità, anche attraverso la contemplazione della bellezza, nel gesto di tenerezza nella mano di Caterina che si posa, protettiva, sull' «usignolo» di Ricciardo addormentato dopo l'amore). Ed emerge ancora di più negli appunti dei copioni di scena, unica testimonianza superstite delle centinaia di inquadrature girate e poi eliminate nel montaggio, oppure effettivamente montate e purtroppo andate disperse.

Un esempio significativo è la tragica storia di Girolamo e Salvestra, i due giovani amanti separati per ragioni di convenienza sociale (ricco lui, popolana lei): alla fine Girolamo ritrova Salvestra ormai sposata ad un altro, le chiede come ultimo desiderio di stendersi nel letto, per riscaldare il suo corpo «agghiacciato» dall'attesa nella fredda notte col calore del corpo di lei. E lì, accanto a lei, muore improvvisamente. Di più Boccaccio (e Pasolini nella sceneggiatura) non aggiunge.<sup>11</sup> Sul set, Pasolini gira invece una serie di inquadrature destinate a costruire una lunga sequenza di Girolamo che si spoglia nudo davanti a Salvestra, come in un rituale sacro, o sacrificale (che lettore e spettatore presagiscono essere un rituale di morte). Le inquadrature insistono sui dettagli dei vestiti, che cadono uno a uno, e di tutte le parti del corpo maschile che si svela davanti agli occhi di Salvestra. E infine, quando Girolamo si sdraia accanto a Salvestra (nel grande letto in cui, dall'altro lato, dorme ignaro il marito di Salvestra), il contatto dei due corpi nudi è l'unica e ultima forma di linguaggio fra i due amanti.

Anche la storia di Alibech ha il suo culmine nella scoperta del corpo da parte della vergine innocente: la visione frontale del giovane eremita Rustico in erezione (la «resurrezione della carne», secondo lo stesso Boccaccio), il trionfo del fallo, del «diavolo» che deve essere rimesso nell'inferno, in un paesaggio naturale selvaggio e primordiale che ricorda l'Etna di *Porcile* e *Teorema*. L'episodio fu girato in parte sul Vesuvio e in parte nello Yemen (nel deserto, e a Sana'a per le scene della piazza

---

<sup>10</sup> Sulla corporeità in Pasolini, e in particolare nella *Trilogia*: A. Corinti, *La forma mutante. Il corpo e la rivoluzione antropologica pasoliniana*, Udine, Campanotto, 2008, pp. 18-22; G. Guchs, «Die Unschulder Körper als Utopie: Pasolinis Trilogia della vita», in P. Kuon (ed.), *Corpi / Körper - Körperlichkeit und Medialität im Werk von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt, Lang, 2001, pp. 93-105. Fabien Gérard ha parlato di «nudité souriante» (F.S. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Publications de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 91), mentre Guido Santato ha definito la *Trilogia* «periodo erotico e festoso» (G. Santato, «L'abisso tra corpo e storia: Pasolini fra mito, storia e dopostoria», *Studi Pasoliniani*, 1, 2007, pp. 15-36: p. 32).

<sup>11</sup> P. P. Pasolini, *Per il cinema*, op. cit., pp. 1331-1338.

e dei cavalieri), realmente montato, doppiato e sonorizzato nel film in posizione strategica (ad apertura del secondo tempo, prima dell'apparizione di Giotto), ma poi tagliato per la prima proiezione pubblica, e purtroppo perduto (ne restano solo le eccezionali fotografie di scena di Mario Tursi, oltre alle note del copione di scena, utilizzate da Roberto Chiesi e Loris Lepri nella recente ricostruzione prodotta dalla Cineteca di Bologna).<sup>12</sup>

Nel secondo film della *Trilogia*, i *Racconti di Canterbury* (1971-1972), tratti dal capolavoro di Chaucer, l'eros è invece accompagnato da un forte senso della morte, e dal prevalere del basso corporeo. La sessualità mercificata e perversa appare nelle quattro camere del bordello del Racconto del venditore di indulgenze (anticipazione di *Salò*, nella simbologia di uno spazio chiuso e corrotto, come un carcere o una camera di tortura, e anche nel riferimento al numero quattro che regola *l'esprit de géométrie* dell'archetipo di Sade, *Les cent-vingt journées de Sodome*), e nel voyeurismo del Cacciatore di streghe. Ma il valore primordiale della nudità dei corpi resta evidente nel sogno di Ninetto-Perkin (la danza delle puttane nel Racconto del cuoco).<sup>13</sup>

L'epifania del corpo si compie nel terzo e ultimo film della *Trilogia*, *Il fiore delle Mille e una notte* (1973-1974), in un favoloso scenario orientale, una dimensione onirica e polimorfa dell'eros («la verità intera non è in un solo sogno, la verità intera è in molti sogni», afferma uno dei personaggi), trionfo del gioco, della leggerezza, della gioia: come dice lo stesso Pasolini, «un eros particolarmente profondo, violento e felice».<sup>14</sup> La sessualità torna ad avere il carattere primario di forma di linguaggio (e in parte anche di insegnamento, di formazione), che crea una connessione profonda e biunivoca tra i due attori della comunicazione (entrambi, allo stesso tempo, mittente e destinatario).

---

<sup>12</sup> R. Chiesi e R. Lepri, «Il corpo perduto di Alibech (2005)», in P.P. Pasolini, *Trilogy of Life*, New York, Criterion Collection, 2012. Cfr. R. Chiesi, «La rivelazione della carne. Il corpo di Alibech, episodio perduto del Decameron», in F. Francione (a cura di), *Pasolini sconosciuto*, Alessandria, Falsopiano, 2010, pp. 249-257.

<sup>13</sup> Sui *Racconti di Canterbury*: M. Green, «The Dialectic of Adaptation: The Canterbury Tales of Pier Paolo Pasolini», in *Literature Film Quarterly*, 4 (1976), pp. 46-53; J. Sémolué, «Après le Decameron et les Contes de Canterbury. Reflexions sur le récit chez Pasolini», in *Études cinématographiques*, 112-114 (1977), pp. 127-171; C.L. Robinson, «Celluloid Criticism. Pasolini's Contribution to a Chaucerian Debate», in *Studies in Medievalism*, 5 (1993), pp. 115-126; P. Rumble, «Contamination and Excess: I racconti di Canterbury as a "struttura da farsi"», in Z. Baransky (ed.), *Pasolini Old and New*, Dublin, Four Courts Press, 1999, pp. 345-362; K. Forni, «A 'Cinema of Poetry': What Pasolini Did to Chaucer's Canterbury Tales», in *Literature Film Quarterly*, 30, n. 4 (2002), pp. 256-263; G. Moliterno, «The Canterbury Tales», in *Senses of Cinema*, 19 (2002) (<http://sensesofcinema.com/2002/cteq/canterbury/>); T. Pugh, «Chaucerian Fables, Cinematic Fables: Pier Paolo Pasolini's I Racconti di Canterbury», in *Literature Film Quarterly*, 32, n. 3 (2004), pp. 199-206; A. Blandeau, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio*, op. cit.

<sup>14</sup> Pasolini, *Saggi*, op. cit., p. 1709 (cfr. anche *ibid.*, p. 1712: «per me l'erotismo è la bellezza dei ragazzi del Terzo Mondo, è il rapporto sessuale di quel tipo, violento, esaltante e felice [...] l'erotismo è un fatto enormemente individuale»). Sul *Fiore*: B. Amengual, «Les Mille et Une Nuits», in *Études cinématographiques*, 112-114, (1977), pp. 172-183; P. Rumble, «Stylistic Contamination in the Trilogia della vita: The Case of Il fiore delle mille e una notte», in P. Rumble and B. Testa (ed.), *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, pp. 210-231.

Nel film, Pasolini finisce col privilegiare questa dimensione dell'erotismo, mentre ne cancella sia l'aspetto ideologico-sociale (presente nella sceneggiatura, nell'ipotesi di una «cornice» ambientata in epoca contemporanea, nella squallida periferia del Cairo, dove Pasolini avrebbe rappresentato se stesso, intento a masturbarsi insieme a quattro ragazzi egiziani), sia quello rituale-orgiastico (destinato a essere ripreso in *Salò*). Il rituale resta solo nell'episodio di Aziz, nella sua enigmatica relazione con Budur, la donna che gli appare nel quadro di una finestra accendendo la sua fantasia erotica con il mistero muto di gesti e simboli. Non è un caso che solo in questo episodio Pasolini recuperi uno spunto figurativo (derivato da una miniatura erotica indiana del Rajasthan) già presente nella sceneggiatura, per la scena (non girata) dell'orgia del principe Yunan:

Una trentina di coppie si congiungono davanti agli occhi del principe, nei modi più folli e impensati: così come esse sono rappresentate nelle miniature indiane o nelle sculture dei templi di Kajurao o di Madras [...] Una donna vestita di abiti d'oro è in ginocchio, con un arco e una freccia: sulla punta di questa freccia è fissato un fallo di legno dipinto, Un'altra donna vestita d'oro è accanto a lei, col ventre scoperto e le gambe alte: con le mani sotto le cosce, essa si apre il sesso, perché la donna con l'arco possa scoccare la freccia e infilarle il fallo nel ventre.<sup>15</sup>

Anche la complessa strategia di avvicinamento all'oggetto del desiderio messa in atto dal principe Tagi nei confronti della misteriosa Dunya è mediata da immagini (miniature, mosaici) che si sovrappongono alle immagini del sogno ricorrente della donna. Il riconoscersi in quelle immagini (con lo stesso meccanismo di proiezione che permette ad un lettore o ad uno spettatore di identificarsi nei personaggi della storia che legge o vede) è l'elemento determinante affinché Dunya comprenda e ricambi l'amore impossibile di Tagi. Da ricordare, tra le sequenze montate ma escluse dalla versione definitiva del film, la parte finale dell'episodio, in cui Dunya, travestita da guerriero, libera l'amante dal carcere (vestendolo con abiti femminili) e, senza mai rivelarsi, uccide in duello il padre. Lo scambio dei ruoli di genere, Dunya/maschio/attivo e Tagi-femmina/passiva, è completo: anche nel gioco erotico è Dunya che ha l'iniziativa, fino a coprire gli occhi di Tagi, e a impedirne lo sguardo.

Il tema della libertà e superiorità della donna, per forza, volontà e spirito di iniziativa, attraversa tutto il film, soprattutto nella storia-cornice che lo «avvolge» dall'inizio alla fine, l'amore tra il giovane Nur-er-Din e la schiava Zumurrud. È Zumurrud a spogliare l'inconsapevole Nur-ed-Din e a guidarlo alla scoperta del proprio corpo. Nel finale del film (e della *Trilogia*) Zumurrud, travestita da uomo come Dunya, rovescia la relazione di genere in un gioco nel quale si fa riconoscere solo dalla promessa sposa-bambina, e che termina solo sull'ultima inquadratura, con il riconoscimento che suscita la gioia meravigliata e immensa dell'amante che ritrova la sua amata.

---

<sup>15</sup> P. P. Pasolini, *Per il cinema, op. cit.*, pp. 1702-1703 (cfr. P. Rumble, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's "Trilogy of Life"*, op. cit., p. 74).