

Serafino Murri

PIER PAOLO PASOLINI  
SALÒ  
O LE 120 GIORNATE  
DI SODOMA



Premessa:  
il «Salò di Natale» e la disperazione antagonista

*[...] con la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo, basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere. Beati voi che siete tutti contenti quando potete mettere su un delitto la sua bella etichetta. A me sembra un'altra delle tante operazioni della cultura di massa. Non potendo impedire che accadano certe cose, si trova pace fabbricando scaffali.*

Pier Paolo Pasolini, intervista con Furio Colombo, «Tuttolibri» di «La Stampa», 1 novembre 1975: otto ore prima di morire assassinato.

Chissà cosa avrebbe pensato Pier Paolo Pasolini all'idea che *Salò o le 120 giornate di Sodoma* fosse distribuito nelle edicole ventun anni dopo la sua morte, intorno a Natale e a prezzi strapopolari, come gadget pseudo-colto del quotidiano fondato da quel Gramsci di cui aveva cantato da poeta le ceneri, diventato poi organo della sinistra neoliberista: per celebrare i cent'anni del cinema. L'ironia della sorte ha voluto che l'ultimo atto della «morte da scaffale» contro cui il regista poeta ha sempre lottato fosse firmato da chi avreb-

be dovuto ereditarne se non la battaglia (troppo passatista e utopica, inadatta a un tempo di nudo pragmatismo), almeno lo spirito critico e la capacità di distinguere, rispettando l'essenziale diversità del film e la sua scarsa rappresentatività nell'ambito del «cinema da centenario», piuttosto che approfittare di una cessione dei diritti di riproduzione comprata in pacchetto insieme a decine di altri titoli. L'idea del «Salò natalizio» (ripresa un paio d'anni dopo in maniera più genuinamente cinica dal settimanale «L'Espresso», che lo ha spacciato tra i «Classici Proibiti» del cinema italiano tra *Emanuelle nera* e *Quel gran pezzo dell'Ubalda*) è tanto più diabolica in quanto è segnata da una forma di delirio illuminista che porta la ragione a divorarsi da sé, o per dirla con Pasolini, a cercare di vincere la «paura di essere mangiati» (culturalmente, ideologicamente) dal sistema, trasformandola in «desiderio di essere mangiati»: delirio su cui *Salò* si sviluppa *more geometrico*. Il destino di Pasolini, insomma, sembra sia quello di continuare a circolare nei rigagnoli dei dettaglianti dell'industria culturale per via del romantico folklore intellettuale a cui è ridotto il suo modo «appassionato e ideologico» di leggere l'umanità e la storia, anche nel disincanto del *dopostoria* (come lo chiamava lui) o del *postmoderno* (come si chiama da sé), perché come il corvo marxista di *Uccellacci e uccellini* «se non se lo magnamo noi, se lo magna qualchedun'altro»: non foss'altro che per evitare alle disinibite destre moderniste la soddisfazione di svennderlo con i loro giornali – quando sarebbe quantomeno naturale lasciare loro tutto il «merito» di sbarazzarsi di un film del genere all'asta dell'omologazione (magari puntandogli contro l'indice in quanto «arte degenerata»).

Eppure, nonostante l'inatteso momento di diffusione popolare, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* resta uno degli enigmi cinematografici del dopoguerra, una provocazione pura e cruda, un film che rivisto oggi fa ancora più male: forse perché la trasgressione addomesticata modello Calvin Klein che sgorga dalle fantasmagorie ininterrotte dei teleschermi come specchio per allodole facilmente eccitabili richiama alla mente la stessa freddezza, lo stesso vuoto corporale che rende le giovani e spaesate vittime del film implicitamente «complici» dei loro carnefici. D'altra parte, la fama immediata di film «maledetto» guadagnata al film dall'assassinio di Pasolini, avvenuto durante la fase di ultimazione del montaggio, l'essere stato considerato il «testamento spirituale» di un uomo che tutto voleva in quel momento fuorché morire, tira in ballo la solita patina di argomenti impressionisti per cui *Salò* è considerato a tutt'oggi una specie di interessante psicodramma necrofilo benché profondamente ellittico, malato, morboso e cosmicamente lontano dal dominio della ragione. Al contrario, non esiste un film di Pasolini più cristallino e profondamente illuminista, più efficace nel portare fino in fondo l'urgenza poetica di sempre: coniugare con la lucidità meccanica di un teorema gli orrori prodotti dalla storia umana all'integrazione repressiva del corpo sessuale, realizzata grazie a quella logica «tutta fisico-mimica» con cui la società dei consumi impone la sua etica plagiaria, spianando ogni residuo di soggettività fino a estirpare all'individuo la sua autonomia desiderante, la sua «disperata vitalità». Certo, sul piano dell'apparenza sociale e del suo immaginario, dagli anni in cui il produttore Alberto

Grimaldi veniva processato «in nome del popolo italiano» per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico, e la pellicola sequestrata e dissequestrata a suon di ordinanze di procure fra loro in conflitto, sembra passato un mondo. Ma nei fatti, a essere passata è – per così dire – appena una generazione.

Un ventenne dei nostri tempi (figlio metaforico dello stupro consumato sulle giovani vittime di *Salò*), abituato alle immagini di stragi e di sevizie di massa dagli scoop della CNN, per il quale il sadismo è un sottogenere ovvio della pornografia via Internet, non dovrebbe restare molto impressionato di fronte alla selvaggia sopraffazione sessuale messa in scena dai quattro grotteschi protagonisti del film di Pasolini. Ma c'è qualcosa nel rituale ossessivo dei gesti, nella macabra cerimonialità consumata con la freddezza del diritto, che suona come una nota stonata rispetto all'enfasi che la violenza (fisica e psicologica) assume necessariamente nella sua (comunque eroica) forma spettacolare. L'ideologia dello spettacolo, con il suo fondamento edonistico, si basa su una forma di esaltazione che sublima nella sterilità dell'esperienza indiretta del voyeur la brevità dell'orgasmo: ogni spettacolo violento è rivolto al piacere della consumazione feticista dell'attimo cruciale che non lascia traccia nella memoria. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* si basa invece su un'accumulazione degli atti di profanazione e mortificazione dei corpi, e sulla procrastinazione indefinita del loro momento esiziale/orgasmico: la sopraffazione fa da scopo a se stessa, le sevizie sono lecite, previste e regolamentate, e di conseguenza la messa in scena è, per così dire, *introflessa*, rivolta come un rito mi-

sterico soprattutto a coloro che la compiono. Il fatto che il film, nel suo gelo, non ammicchi all'esterno del quadro ma lo respinga, costringe lo spettatore spettacolare a una funzione voyeuristica esplicita, per lui assolutamente inedita, che provoca nello smascheramento del proprio ruolo «protetto» un immediato sentimento di repulsione. Nel film si trova inoltre un'altra fondamentale inversione del cliché della violenza, perfettamente fedele alla contro-etica sadiana: il vero fuorilegge in *Salò* è la vittima, non il carnefice. Accanto a una sopraffazione dalle parvenze razionali ma senza oggetto e senza scopo al di là di se stessa (la crudeltà dei signori), esiste così una forma di redenzione non contemplata (se non mediante il ricorso ad altra violenza) dalla violenza spettacolare, ambito in cui la vittima resta sempre fuori quadro, scontando il torto storico del soccombente: la si trova nella *disperazione*, nella perdita definitiva della speranza in un mondo che rende tangibile l'orrore covato nei recessi più profondi della mente, e mentre distrugge promette integrazione, ma solo a patto di tradire se stessi e la propria purezza. La disperazione in *Salò* è tutt'altro che un segno di debolezza: è il barlume di coscienza nei corpi umiliati e offesi della «generazione dagli occhi vuoti» a cui viene estirpata l'anima (la generazione dei progettisti della svendita natalizia del film in edicola), che fa da preludio a un loro possibile riscatto. Ragazzi massacrati nel corpo e nello spirito, che con il solo vulnerabile esistere e soffrire rompono il colpevole silenzio di vittime, e superano all'inverso il limite del *sacer*, il recinto della sacralità «privata» dove vige il dominio dell'uomo sull'uomo ridotto a cosa, a oggetto di possesso e di con-

trollo. La dimensione del privato a cui un testo estremo come *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è stato ridotto come gadget di un quotidiano, per Sade e Pasolini (come per il Sartre di *Huis clos*) è la rappresentazione più fedele dell'inferno della razionalità borghese, il luogo chiuso all'ingerenza del mondo dove ogni abominio diventa non soltanto lecito, ma «morale»: l'unico ambito in cui autonomia del singolo e potere assoluto dell'autorità possono combaciare perfettamente. Così, la curiosa «eucarestia laica» del film di Pasolini in edicola si carica di una sottile forma di ambiguità: il ventre onnifago dell'industria culturale contro cui il poeta sparava le sue bordate dall'interno, con i suoi film come dalle colonne dei giornali del Nemico, ha cercato, sdrammatizzandola nel rito democratico della merce, di omologare la sua indigeribilità, di azzerarla rendendone disponibile l'involucro per l'esorcismo definitivo. Eppure *Salò o le 120 giornate di Sodoma* resta intatto nella sua atrocità, non meno sconvolgente perché passato dalla minaccia del pubblico rogo alla pacificazione celebrativa dello scaffale privato. L'atto di normalizzazione compiuto in nome della generica «artisticità» del film (se non della sua «peccaminosità»), che dovrebbe farne passare in subordine la dimensione morale, finisce per diventare la cartina di tornasole dell'estrema attualità della sua metafora: di fronte a un mondo offeso e ridotto a macchietta spettacolare di sé, solo la disperazione attiva può controbilanciare (per contagio) l'irenismo rassicurante di una cultura che svuota ogni opera del suo contenuto obbiettivo, la storicizza, e ridotta a fantasma formale di sé la propone come complemento cosmetico della cronaca quotidiana.

La finalità di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* era di non lasciare nessuno spettatore indifferente, compiendo uno scarto metodologico da tutta la filmografia precedente di Pasolini: provocando nel pubblico non più lo scandalo del diverso, ma l'orrore del rispecchiamento, nella negazione di ogni forma di innocenza, dacché la corruzione nel film abbraccia tutti, carnefici e vittime. Nella Villa dei Quattro Signori tutti i momenti più intimi dell'esistenza diventano fatti comuni attraverso l'imposizione (spacciata per raffinato insegnamento) della passività totale dei corpi e della rinuncia all'autonomia del pensiero. Questa cataresi della funzione «sociale» (come la «Repubblica» di Salò) nelle forme anarchiche e perfette di un Potere Assoluto (sciolto cioè da ogni legame con una ragione storica), asintoto di una politica ridotta all'asettico esercizio di un'amministrazione «perbene» della cosa pubblica, per il regista è inconciliabile con la condizione umana, con la sua inquieta e fragile imperfezione. Pasolini, mettendo in scena sulla falsariga di Sade la crudeltà di diritto, sferra con *Salò* un attacco a quella razionalità che vuotandosi fino a diventare pura forma si fa rito di dominio (di sé come degli altri), e che porta i Quattro Signori, nella loro *ennui* estetizzante, a far coincidere cosmesi e cosmogonia nel gesto reiterato di una strage armonica, che fa le veci della selezione naturale del più debole, il cui intento (che nulla ha da invidiare a metodi e ragioni delle «pulizie etniche») è assimilare ogni diversità. È in questo percorso che ricalca il razzismo della società dei consumi, dove i contorni tra verità e falsità, trasgressione e conservazione, delirio e ragione diventano indistinguibili, che la soggettività risvegliata dalla profanazione dà alla disperazione un carattere *eversivo*:



«La disperazione oggi è l'unica reazione possibile all'ingiustizia e alla volgarità del mondo, ma solo se individuale e non codificata»<sup>1</sup>, scriveva in quegli anni Pasolini. Tuffandosi a occhi aperti nel baratro della negazione dei diritti elementari della vita, il regista dimostrava (come Leopardi in *La ginestra*) che se al male non c'è limite né fine, il discorso vale dialetticamente anche per la rinascita e per il riscatto: ogni orrore porta con sé la magra consolazione di generare coscienza. La presa d'atto del movimento vittorioso della «barbarie colta» era per Pasolini l'unico modo per uscire di nuovo «a riveder le stelle» di una grazia, una purezza e una semplicità aurorali dell'umanità: un'infanzia nel sentimento del mondo da conservare e da strappare alla volgarità del possesso e della distruzione seriale, implicite nelle asettiche promesse di felicità del linguaggio del potere. Ricordare la funzione morale espressa dal dolore come avamposto contro il dominio informe dell'uomo sull'uomo, è premessa indispensabile per compiere un'analisi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* scevra dalle consuete tentazioni esoteriche, filosofiche o para-biografiche, e raggiungere il nucleo di una narrazione unica che, fedele alle ossessioni sadiane, ha messo in moto il sublime tentativo di innescare l'autodivoramento della superficie della «spettacolarità», spingendola verso il «limite» dell'insopportabile.

<sup>1</sup>Pier Paolo Pasolini, *La paura di essere mangiati, in Il caos*, Editori Riuniti, Roma 1981.

Ritratto del cineasta da vivo:  
per un'estetica militante

Mentre *Salò o le 120 giornate di Sodoma* veniva proiettato in anteprima al 1° Festival di Parigi il 22 novembre del '75, Pier Paolo Pasolini era già morto. All'alba di 20 giorni prima il cadavere del regista era stato trovato straziato dalle ruote della sua automobile e dai colpi di bastone ricevuti in volto e sul corpo, nel buio immondezzaio cosperso di baracche fatiscenti all'idroscalo di Ostia, la periferia marittima di Roma. L'assassino, il reo confesso Giuseppe Pelosi, era un minorenni di borgata con qualche precedente per furto, che Pasolini aveva conosciuto poche ore prima in un bar della stazione Termini: uno dei luoghi tipici dell'adescamento omosessuale della capitale. Le circostanze cruente del delitto e la sua ingiustificata efferatezza hanno fatto sì che venisse immediatamente associato all'orrore espresso in *Salò*, facendo fiorire una nutrita letteratura sulla natura profetica del film, in continuità con il presentimento di morte e l'isolamento che da anni accompagnavano il regista, fino a sconfinare in una cristologia laica che ha dipinto la fine di Pasolini come una comunione sacrificale allo stesso tempo di «vittima eletta» e di «padre selvaggio» del suo giovane, inconsapevole carnefice.

Spendere parole ora sulle vicende della vita e dell'arte di Pasolini dà un leggero senso di nausea, se non altro perché dal giorno della sua morte, col ritmo cadenzato delle ricorrenze, sono scorsi fiumi d'inchiostro gonfi d'enfasi al riguardo. Del resto, da molto tempo il «poeta di Casarsa» (che era nato a Bologna il 5 marzo 1922) è stato «riabilitato» e iscritto con Foscolo, Carducci e D'Annunzio tra le glorie civili di una nazione che a momenti alterni lo ha glorificato e lo ha fatto a pezzi, assecondando la sua naturale inclinazione a esporsi, a urlare le proprie ragioni e a sbagliare, pur di sentirsi attraversare dal brivido dell'essere sempre (a volte fin troppo ingenuamente) «in prima linea». La volontà di provocare con l'autobiografia e l'identificazione con la propria opera sono dati onnipresenti nel percorso di Pasolini, ed è difficile non confrontarvisi. Ma la dimensione del «privato» in quella vita era molto più sfaccettata di quanto non fosse lecito ipotizzare a partire dall'innata tendenza alla messa in scena allegorica di se stesso. È del suo privato che Pasolini è morto, mentre forzava i limiti di un'omosessualità vissuta drammaticamente come fatto strettamente personale: come passione, come trasgressione, come sublimazione di traumi familiari (che suonano anche questi, in fondo, come alibi e miti alimentati dallo stesso poeta), ma anche come volontà di mettersi alla prova al di fuori degli schemi della sua immagine pubblica. D'altra parte è evidente che Pasolini è morto, per così dire, al momento giusto e nel posto giusto. La sua morte non parla attraverso le circostanze della letteralità, ma perché suona simbolicamente come l'esecuzione silenziosa e gratuita di una condanna sociale che si

era già manifestata nelle forme sottili e accanite della persecuzione culturale, giudiziaria e sociale, che l'assassinato subiva da oltre vent'anni e a cui aveva sempre risposto rincarando la dose, con lucidità e veemenza sostanziali e irritanti. Il cantore e amante dei «ragazzi di vita», coccolato come elemento esotico e colto dai gestori «illuminati» dei mezzi di comunicazione di massa quanto considerato abietto e narcisista dai consumatori (pseudo)critici della loro merce culturale (dalla destra cattolica moralista alla sinistra laica moralista, parlamentare ed extraparlamentare), nutriva il bisogno di far corrispondere alla sua inconciliabilità interiore (il suo mondo turbato e perturbato dall'esistenza dei limiti e dei dogmi imposti dalla società) un «agire per perturbare» attraverso lo scandalo morale e la dialettica razionale, mezzi complementari e integrati di un attacco socratico al pensiero del buonsenso. Era questo a rendere possibile e produttiva l'osmosi tra le vicende concrete della vita di Pasolini e il suo mondo artistico. Ma da qui a ipotizzare (come è stato fatto) che dietro al mistero del suo omicidio vi fosse un intreccio apocalittico, un complotto di Stato o un inconfessabile «suicidio per procura» di cui *Salò* sarebbe il disperato testamento, c'è di mezzo il mare dell'agiografia sentimentale del *maudit*: cosa che Pasolini non era. Se Pasolini era un poeta divorato dall'inquietudine, era al contempo un intellettuale lucido e comunicante, che aveva scelto la strada dell'azione e del confronto con la società dei consumi che odiava, portando avanti un'idea d'impegno che, per quanto personale ed eretica, utilizzava apertamente le tre grandi matrici del pensiero occidentale moderno: la critica marxista alle

strutture dello sfruttamento e della reificazione sociale, la critica psicoanalitica freudiana al sistema della rimozione morale, e la critica cristiana allo stillicidio delle minoranze e dei deboli, alla discriminazione come forma di negazione, controllo e ordine sociale. Il riflesso di quest'impostazione è ben leggibile anche nella sua estetica cinematografica, che nello stesso tempo si propone come prassi militante, ma resta nostalgicamente ancorata a un'idea di «classicità» equidistante dai canoni del cinema commerciale come da quelli delle avanguardie.

L'approdo alla regia di Pasolini era avvenuto a 39 anni, da scrittore già celebre e tradotto in tutto il mondo, al termine di una gavetta da soggettoista e aiuto sceneggiatore con registi come Bolognini e Fellini: senza una sola nozione di tecnica cinematografica. Nel 1961, con il ventenne Bernardo Bertolucci come aiuto, Pasolini girava *Accattone*, film che portava sugli schermi quel che l'Italia cattolica, perbenista e democristiana (con l'ausilio involontario della retorica del proletariato dell'opposizione comunista) aveva costretto all'invisibilità, bollato di inesistenza: il sottoproletariato urbano dei baraccati, marginale e brulicante dei mestieri più antichi del mondo: ladri, prostitute e sfruttatori. Per questo film d'esordio, un parto produttivo difficilissimo, la censura italiana era stata costretta a coniare *ad hoc* l'istituto del «vietato ai minori di 18 anni», suggellando la giustezza del percorso di denuncia intrapreso da Pasolini, laureandolo anche sullo schermo poeta delle minoranze e dei reietti. A partire da quest'onda d'urto iniziale, l'attività cinematografica di Pasolini, rinnovando di volta in volta lo scandalo, si è snodata in opere radi-

cali, caratterizzate dalla sobrietà fotografica di un bianco e nero anacronistico, dall'accostamento della passione di Cristo a quella degli umili sottoproletari, e dalla forza stringente dei contenuti politici: opere di finzione sospese tra realismo e allegoria come *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963) o *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), ma anche documentari veementi e teneri come il paratelevisivo *Comizi d'amore* (1964) o lo splendido «pamphlet in versi e in prosa» *La rabbia* (1962). Il cinema, nei primi anni '60, rappresenta insomma un'isola felice: da un lato la possibilità di una prosecuzione dell'impegno di scrittore adeguata ai tempi e ai riti del consumismo spettacolare; dall'altro, un mezzo espressivo più anarchico degli altri perché «prelinguistico», fondato sulla «lingua della realtà» delle immagini in movimento, dunque capace di affondare senza mediazioni nei significati più intimi, nei totem e nei tabù della società come nessun discorso concettuale, corrotto dalla logica razionale del potere, avrebbe mai potuto fare. Un cinema del *disvelamento* che intende dare voce a chi ne è privo, o, per dirla con Theodor Adorno, che vuole «articolare l'inarticolabile», rendere conto del silenzio assoluto a cui il goffo, inerme dolore degli esclusi è ridotto dai meccanismi di dominio.

La brusca frattura poetica aperta da *Salò o le 120 giornate di Sodoma* non è stata l'unica nel complicato percorso cinematografico di Pasolini. Alla prima «caduta delle illusioni» si era assistito nel 1966, anno in cui appariva sugli schermi la parabola laica di *Uccellacci e uccellini* con cui il regista si congedava da Gramsci, dalle periferie urbane, dai «ragazzi di vita» e dal bianco e nero, per passa-

re attraverso il coloratissimo clima astratto delle sue commiche in cortometraggio con Totò: *La Terra vista dalla Luna* e *Che cosa sono le nuvole?* Il primo ciclo della militanza pasoliniana si chiude così nella presa d'atto di una sconfitta storica: quella del progetto di rivoluzione delle coscienze caldeggiato da *La rabbia*, reso anacronistico dalla seduzione esercitata sulle classi subalterne dalla tecnologica e integrante società dei consumi negli anni della sua selvaggia espansione economica. Nasce allora di rimando l'idea del «cinema d'élite»: un cinema indigeribile, difficile, essenzialmente tragico, fatto per rompere con il linguaggio della banalizzazione e con l'imposizione degli schemi razionali ordinata dal potere. Pasolini si sposta così dal versante della denuncia sociale nell'attualità, allo scatenamento delle emozioni primordiali: un'entomologia degli istituti autoritari, dalla famiglia al lavoro. Da Marx a Freud, dunque, da Cristo alla sacralità panica dell'antica Grecia: un tentativo messo in atto in film ellittici come *Edipo Re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) o *Medea* (1970) attraverso il recupero del mito, la forma più antica di memoria universale del sentire soggettivo, nel suo fisiologico scontro con le forme sociali del dominio. A questa fase poetica intensa e fulminante durata appena tre anni, finiva per succedere un nuovo capovolgimento, altrettanto drastico del precedente. La rinuncia allo spessore tragico di un passato storicamente indeterminato in cui riflettere i traumi psicanalitici della borghesia, avviene nell'intento di abbracciare appieno l'esplosione vitalistica che è sostanza e forma della cosiddetta «Trilogia della vita», trasposizione cinematografica (in chiave di ever-

sione erotica della morale) di tre grandi classici pre-rinascimentali (dunque preborghesi): *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). È un momento di sogno e «leggerezza» per il cinema di finzione di Pasolini: la petizione di principio della militanza sembra sospesa, bilanciata solo da alcune perle di impegno documentaristico che recuperano nel Terzo Mondo il senso dell'antica ricerca di purezza astorica e l'uso del bianco e nero: opere come *Appunti per un film sull'India*, *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), o l'appello all'ONU contro gli scempi urbanistici nel mondo *Le mura di Sana'a*. Il distacco ideologico dalla volgarità del presente, nell'ingenua e ricercata professione di libertà del corpo sessuale, oltre a originare un nugolo di imbarazzanti exploitation porno-soft, ha fruttato a Pasolini ulteriore sfortuna critica e fama sotterranea di criptopornografo compiaciuto. Quando appare, dunque, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* segna il ritorno di un intellettuale controverso e celebrato al fare teoria militante attraverso il cinema, dopo una parentesi utopista durata più di cinque anni, in cui gran parte della sua attività critica si era riversata nelle maglie di un dialogo aperto con la società dei consumi in forma di confessione e di autoesegesi, come corsivista del «colosso della Tolleranza» che era il «Corriere della Sera». Il regista spiega chiaramente le ragioni della sua ultima inversione di rotta, motivandole con la sensazione di un mutamento sociale così profondo da vanificare gli strumenti di lettura antagonista del reale utilizzati fino a quel momento:



Bisogna saper rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. E allora se la propria sincerità o necessità sono state asservite o manipolate, io penso che si debba avere addirittura il coraggio di abiurarvi. [...]

Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza.

Secondo: anche la «realtà» dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana.

Terzo: le vite sessuali private (come la mia) hanno subito sia il trauma della falsa tolleranza che della degradazione corporea, e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia è divenuto suicida delusione, informe accidia. [...] La televisione, e forse ancora peggio la scuola d'obbligo, hanno degradato tutti i giovani e i ragazzi a schizzinosi, complessati, razzisti borghesucci di seconda serie.<sup>1</sup>

Chiudendo con la «Trilogia della vita» Pasolini reagisce radicalmente alla nuova situazione antropologica, sceglie di estremizzare l'antico desiderio di indigeribilità creando un meccanismo capace di rispecchiare l'orrore sociale, per recuperare al realismo la capacità di esprimere l'abiezione di quella ragione mercificata che plasma il mondo e dipende il diritto della soggettività a esistere autonomamente. Lo fa dedicandosi al «libro della sua vita», *Petrolino*, e concentrando i suoi sforzi cinematografici su un progetto che

in un primo tempo avrebbe dovuto realizzare Sergio Citti, suo co-sceneggiatore di sempre, per la casa di produzione Euro: un film duro e anarchico tratto dal romanzo «male-detto» di De Sade *Le 120 giornate di Sodoma*, che partiva dall'idea (cara a Citti) dell'insopportabilità dell'atteggiamento di vittima che giustifica l'aggressione del carnefice. La prima riscrittura della sceneggiatura elaborata a partire da una trasposizione di Citti (a cui ha partecipato anche Pupi Avati) non vede ancora traccia del parallelo tra i signori di Sade e i gerarchi repubblicani di Salò. Solo in un secondo momento, quando Citti abbandona l'idea per dedicarsi a un altro progetto, Pasolini pensa di appropriarsene e di riscriverla giocando sulla similitudine tra la descrittività allucinata e seriale delle perversioni libertine nel romanzo di Sade e le tecniche «scientifiche» di sterminio e cosificazione dell'umanità nella «soluzione finale» nazista, come tra la ridicola laidezza dei Quattro Signori protagonisti delle 120 giornate di Sodoma e l'insulsaggine provinciale dei gerarchi neofascisti di Salò nel loro anacronistico progetto di stato fantasma. Il regista riscrive i dialoghi del film utilizzando frammenti filosofici tratti da Klossowski, Bataille e Blanchot su Sade, e ricostruisce l'ambientazione storica nei luoghi e nei tempi della Repubblica Sociale. L'intenzione è di coniugare la ragione illuminista nella sua funzione di controllo legale dei singoli individui con la degenerazione totalitaria e la soppressione di ogni diritto umano: sposare Sade agli ultimi cascami del fascismo moribondo per dimostrare come l'orrore nasca dalla voglia di «normalità» più radicale, arrivare a scuotere con la violenza messa a nudo le coscienze degli spettatori (anche i più

colti), intorpidite dalle dittature uguali e contrarie del conformismo cosmetico televisivo e della trasgressione amministrata nella moda «sessantottarda».

Che *Salò o le 120 giornate di Sodoma* non sia un testamento lo dimostra la frenetica attività del regista al momento della sua realizzazione. Per comprenderlo senza cadere nel timore reverenziale suscitato dalla sua posizione esiziale, avremmo dovuto poterci confrontare con gli altri due progetti a cui Pasolini lavorava all'epoca: quello tragico del romanzo *Petrolio* (pubblicato postumo e incompiuto)<sup>2</sup> e quello grottesco del film che il regista aveva dichiarato dover essere l'ultimo prima dell'addio al cinema: *Porno-Teo-Kolossal*, opera summa e pantagruelica della perversione sociale e della repressione sessuale. Il film avrebbe narrato la storia di un pindarico viaggio, tra il picaresco e il beckettiano, di un «re magio» idealista con il volto di Eduardo De Filippo e del suo angelo popolano Ninetto Davoli, all'inseguimento della Cometa dell'Utopia fino alla Fine del Mondo nel vuoto del cosmo stellato: un viaggio in una Terra integralista e violenta, fatta di dittature sessiste, deliri di potere, miti, riti e suicidi di massa. Ma mentre *Salò*, primo atto del progetto radicale della messa in scena del «candido orrore», stava per essere portato a termine, la morte compiva sulla vita di Pasolini quel «montaggio definitivo» che il regista aveva descritto suggestivamente nel suo scritto sul filmato dell'assassinio di Kennedy<sup>3</sup>, lasciando nel limbo dell'incompiuto lo scherzo macabro, dove sesso, politica e religione sarebbero stati elementi stralunati e ridondanti, come quelli di certi eroi del comico barocco o del Cervantes degli *Intermezzi*. Il destino ha voluto che *Salò* o

le 120 giornate di Sodoma restasse l'unica testimonianza dell'annunciata rivoluzione formale (in questo senso sì, un «testamento»): un testo ossessivamente curato nelle strategie narrative, crudo e secco nei contenuti, che non fa concessioni a niente e a nessuno, ma lascia apparire in controtuce una certa tenerezza, gracile come una frase d'amore detta all'inferno. Un nome di ragazza pronunciato a fior di labbra, che apre per un istante, nella rabbia, il breve squarcio di una salvezza apocalittica: «Margherita».

<sup>1</sup>Pier Paolo Pasolini, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino 1975, pp. 71-72.

<sup>2</sup>Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.

<sup>3</sup>Cfr. il saggio contenuto in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 (1991), p. 237 e sgg.