

SERAFINO MURRI

PASOLINI DALL'ABIURA ALLA "TRILOGIA DELLA VITA" A SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA.

L'INTEGRAZIONE REPRESSIVA DEL CORPO SESSUALE.

Innocenza e crudeltà: il corpo e il desiderio dalla "Trilogia della vita" alla svolta di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Dopo la più ellittica e primitiva delle sue opere del cinema d'élite, *Medea*, Pasolini rinuncia allo spessore tragico di un passato storicamente indeterminato in cui riflettere i traumi psicanalitici della borghesia, per abbracciare l'esplosione vitalistica che è sostanza e forma della cosiddetta *Trilogia della vita*, trasposizione cinematografica (in chiave di eversione erotica della morale) di tre grandi classici pre-rinascimentali (dunque preborghesi): il *Decameron*, i *Racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*. Scegliendo di mettere al centro della sua lettura delle tre opere la sessualità, Pasolini si propone di ritrarre un'umanità che vive in una "età del pane", di bisogni corporali strettamente necessari che rendono necessaria la sua vita povera e precaria: un'umanità che ancora una volta cancella, con la sua presenza, l'esistenza dell'idiozia consumistica del presente, in cui avviene la sostituzione feticistica del godimento reale con il possesso dei surrogati di un godimento obbligatorio imposto dall'alto. Il corpo dunque è vissuto e rappresentato, in questa "parentesi felice" del cinema pasoliniano, come motore e oggetto di un appetito che sfugge a ogni regola razionale, come naturalità di un'umanità dove istinto, passione e bisogno disegnano un orizzonte di piena soddisfazione e purezza anche nella più radicale povertà. Nella riduzione letteraria della tradizione orale che è alla base dei tre testi da cui sono tratti i film della "Trilogia della vita", a differenza di quanto accadeva nel "cinema d'élite" del mito greco, non resta alcuna traccia, neppure allegorica, del presente. Ma nella scelta del regista non c'è neppure nostalgia per il passato: il passato è uno strumento di negazione positiva del vuoto della contemporaneità. La Trilogia della vita, in questo senso, finisce per essere una trilogia rivolta contro la mancanza di vita, l'affermazione vitale e disperata della necessità di qualcosa di possibile che nella contemporaneità non esiste (o meglio, che non esiste più). Ovvero, il sesso come lavoro vivo del desiderio, una libertà che non è liberazione, ma immediatezza senza codice: contro il lavoro morto delle immagini della liberazione sessuale, che giungono fino alla pornografia, dove il desiderio come fatto corporeo, come linguaggio spontaneo, scompare e diventa falsa coscienza di un'eccitazione mentale e meccanica.

Il fiore delle Mille e una notte è il punto di approdo dell'intero ciclo, lo sforzo di elaborazione di un'utopia concreta che testimoni un'umanità differente,

un'innocenza incontaminata dalle logiche consumistiche del presente e dalla storia occidentale. È il grande sogno-affresco di un mondo presente e passato, lontano e vicino, in cui ogni uomo, indipendentemente dalla classe a cui appartiene, "sente profondamente la propria dignità", in cui rassegnazione e povertà non sono forme di debolezza, ma di compenetrazione con il delicato, fragile equilibrio della vita esposta. Un'atmosfera straordinaria di serenità senza precedenti nel cinema di Pasolini attraversa il suo primo e unico film compiuto sul "Sud del mondo", con il quale viene finalmente realizzato l'antico sogno del Poema sul Terzo Mondo. Per giungere a un tale risultato, il regista aveva bisogno di liberare il progetto del Poema da quella dichiaratamente velleitaria "istanza ideologica rivoluzionaria" che lo costringeva entro i confini angusti della dialettica del potere occidentale, e di far defluire nelle immagini dei primi due film della Trilogia della vita quella prepotenza della pura libido sulla sensualità da cui ha origine la repressa etica sessuale dell'Occidente. Se dunque quello di *Decameron* e *Canterbury* è un sesso famelico e disincantato, istintivo e vizioso, il sesso delle *Mille e una notte* è puro incanto, liberato dai rapporti di possesso reciproco ma anche dalla fissazione narcissica e masturbatoria del play-boy o della play-girl occidentali: questa libertà sessuale istintiva e incosciente, agli antipodi della teoria della liberazione sessuale detestata da Pasolini (perché considerata coatta nella sua istanza protestataria che afferma negandolo il canone vigente), diviene l'emblema di un'innocenza possibile, di una cristallinità dei sentimenti che strappa il sesso e il corpo come oggetto di desiderio dall'ambito dell'osceno e del peccaminoso, travalicando il codice dei divieti morali: è in un certo senso la possibilità di un sesso, per così dire, vero perché pre-morale. In ognuna delle storie del film il sesso non è mai morboso, ma è l'atto in cui si realizza senza inibizioni culturali la dedizione umana. Un sesso guidato dal libero desiderio in cui diventa più visibile e sconvolgente il "fare l'amore con gli occhi" per cui il demone Citti uccide, decapitandola, la sua diletta, che l'atto di libidine eterosessuale, omosessuale o pedofila vissuto con l'orgogliosa naturalezza del mondo arabo, che scorre quasi invisibile tra le pieghe della vicenda. L'atto sessuale nelle *Mille e una notte* è dono, non mezzo di scambio, valore a se stante, bene prezioso di cui ognuno può disporre senza remore, secondo la propria passione e il proprio gusto. Il corpo è ingenuità e scoperta di sé e dell'altro, possibilità di superare i propri limiti, entrando in una dimensione totalmente altra da quella dello scambio e del possesso. Un sesso talmente delicato e innocente, da poter essere consumato addirittura senza svegliare l'amato: come accade nella storia di Sitt e Hasan.

Il rapporto conflittuale e provocatorio di Pasolini con il comune senso del pudore del nostro Paese resta lo stesso di sempre: tanto da far ricevere all'autore del *Fiore delle Mille e una notte*, nel giugno del 1974, una denuncia per oscenità conseguente alla proiezione unica di beneficenza del film, che il

regista ha organizzato in anteprima a Milano, con lo scopo di raccogliere fondi per realizzare un documentario a favore della “riumanizzazione” della vita in quella città. Gli spettatori benpensanti si ritengono ancora offesi dalla libertà assoluta dei corpi narrata dal regista, e reagiscono alle infrazioni della morale rigettando il candore di cui Pasolini ammantava le sue narrazioni di desiderio e sessualità. Quello che muta radicalmente è invece il rapporto di Pasolini con il Potere: è singolare che il sostituto procuratore di Milano competente per il caso, Caizzi, riconosca lo statuto di “opera d’arte” al film senza promuovere nessun’azione penale nei confronti del *Fiore delle Mille e una notte*. Che cosa può essere così radicalmente mutato nella società italiana per spingerla a considerare prodotto artistico ciò che solo tre anni prima era oggetto di scandalo e di censura? Di certo non una palingenesi morale, né una crescita culturale e intellettuale della nazione: con la scomparsa della Repressione, è l’avvento dell’epoca della Tolleranza. Pasolini si accorge della nuova tolleranza nei suoi confronti, che non è frutto del riconoscimento di una validità intellettuale, e ancor meno un atto di revoca della patente di “diversità” che lo accompagna, ma solo “una forma di condanna più raffinata”. La strategia del Potere è cambiata, si è fatta più insinuante: come nel principio cardine delle arti marziali giapponesi, se l’avversario spinge, occorre non opporvisi, ma assecondarne il movimento e tirarlo fino a fargli perdere l’equilibrio. La falsa permissività tranquillizza tutti, neoconservatori (che possono fregiarsi di una illuminata “modernità”) e progressisti (che possono andare fieri dei loro sfoghi, ammessi, pubblicati e proiettati da coloro contro i quali sono indirizzati), e distrugge, in un solo colpo, qualsiasi dialettica sociale, riducendo l’intervento politico a fatto di costume (quando non di folklore), considerabile con gli stessi parametri di una partita di calcio o della concorrenza tra due marche di prosciutto. **A questo meccanismo di omologazione delle élites, che completa quello di assorbimento delle classi subalterne descritto per oltre un decennio, non sfugge neppure Pasolini, e lo sa bene.** Infatti, il Pasolini “politico” è tormentato dalla falsa dialettica dell’omologazione, che ha anche il potere di rendere a torto ottimistiche le ipotesi riformiste dei “progressisti” e degli intellettuali illuminati; a differenza di questi, riesce ancora a vivere con semplicità la sfera della sua “diversità”, di quell’“abiezione” sessuale che non può che dispensarlo dall’omologazione.

Salò o le 120 giornate di Sodoma segna così il ritorno di Pasolini alla teoria militante attraverso il cinema, dopo una parentesi utopista durata più di cinque anni, in cui gran parte dell’attività critica si era riversata in un dialogo con la società dei consumi in forma di confessione e auto-esegesi, come corsivista del «colosso della Tolleranza» che era il quotidiano “Il Corriere della Sera”.

Il regista spiega chiaramente in un celebre intervento pubblicato in “Lettere Luterane” le ragioni della sua ultima inversione di rotta artistica, motivandole

con la sensazione di un mutamento sociale così profondo da vanificare gli strumenti di lettura antagonista del reale utilizzati fino a quel momento. È la cosiddetta “Abiura dalla Trilogia della vita”:

(...) 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 serie¹.

Chiudendo con la “Trilogia della vita” Pasolini reagisce radicalmente alla mutata e irreversibile situazione antropologica, sceglie di estremizzare l'antico desiderio di indigeribilità antagonista creando un meccanismo capace di rispecchiare **l'orrore sociale**, per recuperare al realismo la capacità di esprimere l'abiezione della ragione mercificata che plasma il mondo e depenna il diritto della soggettività a esistere autonomamente. Lo fa dedicandosi al «libro della sua vita», *Petrolio*, e concentrando i suoi sforzi cinematografici su un progetto che in un primo tempo avrebbe dovuto realizzare Sergio Citti per la casa di produzione Euro: un film duro e anarchico tratto dal romanzo «maledetto» di De Sade *Le 120 giornate di Sodoma*, che partiva dall'idea dell'insopportabilità dell'atteggiamento di vittima che giustifica l'aggressione del carnefice. Quando Citti abbandona l'idea per dedicarsi ad altro, Pasolini se ne appropria e la riscrive giocando sulla similitudine tra la descrittività allucinata e seriale delle perversioni libertine nel romanzo di Sade e le tecniche «scientifiche» di sterminio e

¹ Pier Paolo Pasolini, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Lettre Luterane*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 71-72

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, Blanchot su Sade, e ricostruisce l'ambientazione storica nei luoghi e nei tempi della Repubblica Sociale. L'intenzione è 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, per dirla con la celebre definizione di Hannah Arendt, attraverso la "banalità del male". La letteralizzazione cinematografica della pornologia sadiana è per Pasolini il solo modo per arrivare a scuotere con la violenza messa a nudo nei suoi meccanismi più elementari 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».

Lo spettro di una generazione dagli occhi spenti: da *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* a *Porno-Teo-Kolossal*

In un'intervista rilasciata a Gideon Bachmann sul set di *Salò*, Pasolini afferma:

Ognuno odia il potere che subisce. Quindi io odio con particolare veemenza il potere di questi giorni, oggi nel 1975. È un potere che manipola i corpi in un modo orribile che non ha niente da invidiare alle manipolazioni fatte da Himmler o Hitler, li manipola trasformandone la coscienza, cioè nel modo peggiore, istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi. I valori del consumo che compiono quello che Marx chiama il *genocidio delle culture viventi, reali*².

Ciò che Pasolini non accetta è la "normalizzazione" di una società basata su un Potere ancora razzista, classista e violento, che ha realizzato attraverso la seduzione della merce e l'indottrinamento tecnocratico l'intento paventato dal regista in *Teorema*: il sentimento modernista, rivoluzionario, progressista, è diventato un fenomeno borghese. *L'etica della trasgressione appartiene ora alla falsa dialettica della permissività, che neutralizza ogni tentativo di opposizione intellettuale allo stato delle cose*. D'altra parte, nell'ultimo decennio la società italiana è cambiata, ha subito un "degradante mutamento

² Intervista filmata di Gideon Bachmann a Pier Paolo Pasolini sul set del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (giugno 1975), montata da Giuseppe Bertolucci con le fotografie di scena di Deborah Beer nel film-documentario, *Pasolini prossimo nostro* (Ripley's Film/Cinemazero, Italia/Francia, 2006, 63 min.).

antropologico”, operato, con i crismi dell’innocenza, dalla “propaganda televisiva”. Spiega Pasolini: «Il bombardamento ideologico televisivo non è esplicito: esso è tutto nelle cose, è tutto indiretto. (...) Il linguaggio della televisione è per sua natura il linguaggio fisico-mimico, il linguaggio del comportamento. Che viene dunque mimato di sana pianta, senza mediazioni nel linguaggio fisico-mimico e nel linguaggio del comportamento nella realtà. Gli eroi della propaganda televisiva – giovani su motociclette, ragazze accanto a dentifrici – proliferano in milioni di eroi analoghi nella realtà. Appunto perché perfettamente pragmatica, la propaganda televisiva rappresenta il momento qualunquistico della nuova ideologia edonistica del consumo: e quindi è enormemente efficace».

L’innocenza che il regista perseguiva con la sua Trilogia, è cancellata e spazzata via attraverso il crudele e subdolo meccanismo dell’emulazione, della rappresentazione totalizzante che non ammette repliche logiche. Per chi guarda e recepisce, non c’è la possibilità di interpretare a modo proprio un modello scritto o ascoltato: l’immediatezza della visione cancella ogni possibile devianza, e ne decreta il fallimento sociale. La gioventù istintiva capace di libertà e di trasgressione di cui la Trilogia era in un certo qual modo una celebrazione, è definitivamente scomparsa. Così, il giudizio di Pasolini sulla possibilità di incidere sulla realtà tramite la creazione di un “mondo altro”, si capovolge. È da un “mondo altro” e illusorio (ben diverso dalla realtà effettiva, falso e ingannevole), che questa nuova “gioventù” è soggiogata. Pasolini è ossessionato dall’idea di adattarsi all’inaccettabile, di essere stato manipolato come strumento di un potere che non ha più codici morali, per cui la conservazione consiste nell’assorbimento di ogni spinta rivoluzionaria e di ogni dissenso, nei codici della normalità. Quel che Pasolini, fin dai tempi del “discorso sui capelli”, detesta, è il corpo usato come veicolo di un linguaggio retorico grondante falsa coscienza, per cui è sufficiente vestire o acconciarsi in un certo modo per affermare una presunta diversità o ancora peggio un dissenso. Il conformismo della moda, integrata o alternativa che sia, è per Pasolini il riflesso di un uso diabolico del corpo da parte del Potere: è il giovane con la sua retorica dell’apparenza introiettata e fatta propria a essere inconsapevole carnefice di se stesso per delega del Potere della Tolleranza. Se un tempo Marx parlava dell’alienazione e dell’abuso del corpo da parte del potere capitalista borghese nello sfruttamento dell’uomo sull’uomo, ora il rapporto sadico del ridurre il corpo a cosa, a valore di scambio e non più valore d’uso, non è più imposto ma indotto, e operato autonomamente dalle arroganti vittime di una falsa coscienza sociale definitiva.

Quel che sarà al centro della nostra analisi della corporeità nell’ultimo cinema di Pasolini, è il modo in cui il regista lavora sui corpi delle sue *dramatis personae* in senso estetico e narrativo per giungere all’espressione di quello che, nella prospettiva di un realismo allegorico, è il genocidio antropologico in atto che l’ultima metamorfosi del “fascismo tecnocratico” sta perpetrando con

la sua falsa Tolleranza imposta dall'alto. **Il sesso, da “consolazione della miseria” che era, viene reso “miseria della consolazione”, un elemento sottratto alla vita, mercificato, perennemente alluso e addomesticato attraverso la sostituzione del desiderio con l'eccitazione artificiale somministrata dalle immagini della Società dello Spettacolo e socialmente controllata. Un prodotto a buon mercato per stimoli amministrati dell'impulso libidico, un dionisismo all'ingrosso non dissimile da quello dell'allora fiorente industria del cinema pornografico.**

Le soluzioni sceniche ed estetiche adottate da Pasolini in *Salò* divengono dispositivi-spia della manipolazione, processo portante dell'immaginario dell'individuo consumatore, adottati per mettere in corto circuito l'immagine spettacolare. L'orizzonte dell'innocenza della Trilogia si trasforma dunque in quello della crudeltà di *Salò*: una crudeltà totalizzante, che abbraccia tanto l'aspetto diegetico del film, la sua narrazione interna, che lo sguardo del regista come dispositivo di rispecchiamento dell'immaginario sadico, che impietosamente dipinge un inferno razionale imponendolo nella sua spettacolarità insopportabile, rendendo impossibile l'indifferenza del pubblico.

La recitazione somatica in *Salò*: il corpo e la voce

Pasolini, notoriamente contrario al doppiaggio dei film stranieri, nella prospettiva barbarica della «soggettiva libera indiretta» considera il tessuto acustico e la presa diretta come vezzi veristi per un'espressione come quella cinematografica, di per sé artificiale e interamente ricostruita al termine delle riprese. Del resto, il lavoro sul corpo come immagine pre-linguistica ed emotigena per Pasolini è essenziale, secondo una sorta di ideologia dell'antropomorfismo mutuato dal gusto della pittura classica: come Masaccio, Signorelli e soprattutto Caravaggio con la sua gente del popolo (contadini, prostitute) trasformata in santi e divinità, Pasolini sceglie di appropriarsi delle caratteristiche più evidenti di volti e corpi umani come tipologie emozionali, per muovere immediatamente chi guarda a una risposta pre-linguistica, affidandone l'efficacia principalmente all'aspetto *somatico*, alla presenza, al movimento spontaneo, naturale dell'interprete che porta se stesso e la sua fisicità nello spazio di ripresa, proseguendo, per così dire, la tradizione del lavoro di De Sica o Fellini sui tipi umani, i cosiddetti attori “presi dalla strada”.

Salò, come il resto dei film pasoliniani, è interamente doppiato, e la sua colonna sonora interamente ricostruita. Questa dissociazione radicale dei corpi dalle loro voci e degli oggetti dai loro suoni, accresce la dimensione demiurgica e straniante del lavoro registico, e rende possibile compiere anche sulle voci il lavoro di tipizzazione compiuto separatamente sui corpi. Nell'espressione della diabolicità sadica, fatta al contempo di impotenza reale

e delirio di onnipotenza, l'associazione tra il corpo del generico di Cinecittà Aldo Valletti e la voce acuta e ironica del regista Marco Bellocchio risulta fondamentale, così come la voce del poeta Giorgio Caproni sul corpo di Giorgio Cataldi conferisce al personaggio del Monsignore la sua inconfondibile *ennui* da decadente e la voce di Laura Betti sul volto caricaturale dell'attrice francese Hélène Surgère dona alla Signora Vaccari una forza a cavallo tra l'innocenza e la crudeltà. In tutti e tre i casi, l'inflessione dialettale del nord che accomuna i tre doppiatori conferisce una particolare intensità al realismo della situazione.

L'idea neorealista del cinema non è mai appartenuta alla prassi filmica di Pasolini. Il valore fisico-mimico e pre-linguistico del cinema è quel che spinge fin dall'inizio il regista a ingaggiare la sua personale sfida con "la lingua della realtà". Il suo percorso creativo cinematografico è segnato infatti fin dagli esordi da un'estetica prepotentemente anti-realista. A essere messo in questione è l'aspetto "veristico" del neorealismo, quell'ideologia fatta propria dai mass media secondo la quale quel che è visibile è reale, e quel che è reale è vero. Pasolini aggredisce l'inganno ideologico e razionalizzante della spettacolarità mediatica con un cinema lirico ed emozionale, fondato sull'idea di "estasi" eizenštejniana: un cinema permeato da un pensiero figurativo che possa emancipare lo spettatore svelando quanto la realtà fotografica e analogica spacciata per verità "oggettiva" dalla retorica spettacolare e mass-mediale sia sostanzialmente un inganno. Un cinema traboccante momenti visivi antirealistici, in grado di infrangere la superficie mimetica del racconto per immagini attraverso irruzioni e fuoriuscite estatiche di puro senso visivo. L'idea è di superare il pensiero di una realtà mimeticamente oggettivata dal cinema, attraverso il potere "selvaggio e irrazionale" di quella che anni dopo in *Empirisimo eretico* verrà definita "**soggettiva libera indiretta**". Lo sforzo di mescolare il reale alla visione in prima persona, al filtro individuale, che mette in scena quanto nella letteratura è costituito dalle impressioni interstiziali, scarti, commenti, intuizioni in prima persona dei personaggi. Se il "discorso libero indiretto" in letteratura è già "l'adozione, da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua", nel cinema questo processo implica un'ancor più radicale soggettivizzazione del reale rappresentato. È come se il regista "entrasse nella testa" delle sue *dramatis personae* rendendo visibile in modo iper-espressionistico il loro punto di vista, la percezione che hanno di quanto accade, cosicché *attraverso* l'oggettività della visione possa emergere il modo di leggere gli eventi e il pathos legato alla loro percezione soggettiva: la loro verità individuale. Pasolini è consapevole di quanto la logica espressiva delle immagini nella loro densità estetica composita non trovi la sua forza di persuasione nel suo aspetto descrittivo, ma in quello iconico ed evocativo: dunque, **in una dimensione pre-linguistica**. Il discorso del corpo come mezzo espressivo si manifesta dunque anche nel rifiuto della presa diretta,

nella ricostruzione antirealistica di suono e dialogo.

Quel che accade in *Salò*, però, è singolare. Il proposito del regista è quello di tradire Sade, elaborando una sorta di invisibile “soggettiva libera indiretta” del Divin Marchese. Lo sguardo di Sade, nella sua distanza allucinata e razionalistica dalla materia narrata, è costretto ad assistere alla materializzazione, alla letteralizzazione carnascialesca e infernale delle sue fantasie letterarie, che infestate dai codici visivi di un Potere tanto più feroce quanto più impotente e sconfitto, appaiono come l’allegoria di una condizione corporale di spossessamento molto al di là dell’alienazione. Il genocidio antropologico realizza lo spettro di un consenso delle vittime non solo nel loro adattamento alle regole, ma con l’introiezione e intossicante del gergo e dello stile dei carnefici.

In questo senso il registro stilistico di *Salò* è un unicum nella produzione cinematografica di Pasolini. Una disorientante tecnica di straniamento rispetto al suo cinema di forte impronta pre-linguistica e iconica, uno strumento a servizio del teorema della necessaria inaccettabilità del film. In *Salò* il nucleo del discorso filmico poggia infatti su un insieme strutturale contraddittorio: se da un lato il regista adotta ancora una libertà formale tipica della «nouvelle vague», rendendo le improprietà tecniche principio creativo di eversione grammaticale, dall’altro esprime l’esigenza di una *primarietà* dei contenuti culturali costruendo il dialogo su citazioni letterarie e filosofiche, le immagini su una serie di precisi rimandi alla pittura classica, e la colonna sonora, quasi tutta diegetica, su un uso simbolico delle scelte musicali di canzonette popolari del regime. L’analisi morale e ideologica della contemporaneità delle invettive «corsare» viene tradotta in questo modo da Pasolini nelle immagini del film attraverso uno schema stilistico composito, che si può definire **realismo allegorico**: il contesto filmico (inquadrature, sonoro, movimenti di macchina, ellissi, montaggio), pur adottando un registro realistico di rappresentazione, attinge a una tale quantità di stimoli artistici eterogenei da diventare spesso metatestuale. L’idea di «impegno» attivo nel cinema d’élite si articola su due versanti opposti e complementari: da un lato un processo di accumulazione e integrazione estetica (il cinema come catalizzatore espressivo di altre arti), dall’altro uno sfatamento della neutralità, un cortocircuito della spettacolarità ottenuto mettendo in gioco contenuti scandalosi e moralmente controversi, per abbattere la passività indotta dal mezzo filmico. Quest’insieme di complicazioni e di rimandi fa corpo in *Salò* con un ulteriore abbattimento della spettacolarità, quello causato dal gelo quasi documentario delle modalità di ripresa audio e video, la vuotezza teatrale delle scenografie, la sobrietà cromatica della fotografia: elementi che rispondono all’esigenza narrativa della «nudità» del discorso sadiano. Una doppia provocazione estetica, dunque, che va a investire un livello di ricezione che nelle tipologie sviluppate da Theodor Adorno in *Sociologia della musica* è definito del «fruitore emotivo»: colui che rifiuta o non è in grado di decifrare il surplus di senso «culturale» che l’artista induce

alla sua opera. La struttura del film sembrerebbe tagliare fuori dalla comprensione del testo il destinatario genuino³ del «cinema d'élite», che nasce come rifiuto della cultura media borghese e dell'onnivora classe dei «consumatori di cultura»⁴. Ma la contraddizione è solo apparente: dietro di essa si cela l'utopia pedagogica di rivolgersi a un pubblico da creare in maniera disperata e urgente, strappandolo traumaticamente ai rassicuranti dogmi di sdrammatizzazione dell'industria culturale.

In questo caso, però, la “soggettiva libera indiretta”, in un feroce esperimento di esautorazione del logos razionale, appartiene a Sade in quanto spettatore del proprio stesso delirio di onnipotenza esercitato attraverso una violenza che è il segno di un'impotenza rabbiosa, di un progetto destinato al fallimento: il dominio dell'anima attraverso la schiavitù del corpo.

La vicenda della Repubblica di Salò, metastasi di un indecoroso camuffamento politico, è per Pasolini lo spazio storico in cui far coincidere la visione sadiana della Legge come Tirannia assoluta, con la critica all'autoritarismo dei mezzi di comunicazione di massa.

Il corpo in *Salò* diventa la volgarizzazione letterale delle fantasie sadiane, la mortificazione del delirio razionale nella sua infinita povertà materiale. È onnipresenza ossessiva e seriale, dove addirittura le differenze di genere tra uomini e donne vengono abbattute in nome di un abuso che è tutto mentale, raggelato, privo di desiderio, indolente e maniacale. Rendendo corporeo ciò che Sade sublimava senza uscire dai binari della descrizione razionale, Pasolini adotta la stessa letteralizzazione visiva che la logica spettacolare impone all'immaginazione dei suoi adepti. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, fondendo ideologia fascista e prassi sadica, fotografa *l'origine* del «genocidio antropologico»⁵: la cancellazione violenta e legittimata dal mercato di un'umanità spontanea e autonoma, che i modelli asettici televisivi sostituiscono con una sotto-umanità plagiata dai miti superomistici e divinizzanti del consumismo, e dalla sua stolidità promessa di felicità standardizzata. In questo quadro, **l'istradamento dei giovani corpi delle vittime alla passività che *Salò* mette in scena attraverso *lo spettacolo quotidiano della perversione come normalità rituale*, diventa la dimostrazione pratica di come ogni forma di potere miri innanzitutto ad annullare il *desiderio*, la forza individuale che Guy Debord definiva una delle poche ancora concretamente sovversive nello stato di**

³ Pasolini dichiara ad esempio nella trasmissione televisiva della RAI “Terza B : facciamo l'appello” di Enzo Biagi, nel 1971 : «Il tipo di persone che amo di gran lunga di più sono le persone che possibilmente non abbiano fatto neanche la quarta elementare, cioè le persone assolutamente semplici (...) non lo dico per retorica, ma perché la cultura piccolo borghese, almeno nella mia nazione (...) è qualcosa che porta sempre a delle corruzioni e a delle impurezze, mentre un analfabeta, o uno che abbia fatto i primi anni delle elementari ha sempre una certa grazia che va perduta, attraverso la cultura. Poi la si ritrova solo ad un altissimo grado di cultura. Ma la cultura media è sempre corruttrice ».

⁴ Le tipologie sono tratte da Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971, e in particolare dal primo capitolo, quello relativo ai *Tipi di comportamento musicale*

⁵ Il concetto di “genocidio” è contenuto nell'articolo di Pasolini *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, raccolto in *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976

separazione imposto dalla Società dello Spettacolo. I Quattro Signori sono rappresentati non a caso da Pasolini come i registi di uno spettacolo osceno che aggredisce il desiderio delle vittime fino a mortificarlo, rendendolo schiavo della prevaricazione con una serie di norme logiche eppure irrazionali, immutabili eppure imprevedibili: **la «nefandezza» sadiana, che dissacra la vita negandone l'autonomia ed estirpa la spontaneità tacciandola per infrazione della norma in un clima di terrore e peccato, si colloca così sullo stesso piano dell'autoritarismo «fascista» dello spettacolo televisivo,** discorso ufficiale che non ammette repliche, annulla ogni coscienza critica, e sopprime l'autonomia di chi guarda con una finta funzione didattica, dimostrativa e informativa⁶.

Questo livello di denuncia della violenza coercitiva della Ragione, come osserva acutamente **Deleuze**, è già presente in *Sade*, nella cui opera

si tratta di dimostrare che **il ragionamento è esso stesso violenza, che è dalla parte dei violenti, con tutto il suo rigore, con tutta la sua serenità e la sua calma.** Non si tratta neppure di dimostrare a qualcuno, bensì di dimostrare, di una dimostrazione che si identifica con la perfetta solitudine e con l'onnipotenza di colui che dimostra. Si tratta di dimostrare l'identità tra la violenza e la dimostrazione. Al punto che il ragionamento non deve essere condiviso dall'ascoltatore a cui lo si rivolge più di quanto il piacere debba essere condiviso dall'oggetto dal quale lo si ricava. Le violenze subite dalle vittime sono soltanto l'immagine di una violenza più grande, di cui testimonia la dimostrazione⁷

Pasolini muove dalla necessità di mostrare Sade come il prodotto più genuino del totalitarismo razionalista e della sua indifferenza agli oggetti della descrizione, poco importa se fatta a scopi «spettacolari» o «scientifici». Sade, con la sua pantagruelica mania verbale che sostituisce nella descrizione un'esperienza negata dalla morale e dal sentimento, incarna lo spirito dello spettacolo, che con il suo flusso continuo di surrogati di vita esercita un agghiacciante blocco della libido come elemento corporeo di chi assiste. Filmandone alla lettera le descrizioni, Pasolini elimina però dalla scrittura di *Sade* il senso esorcistico e terapeutico, la volontà di scaricare la mente dalle ossessioni bestiali della razionalità offesa: denuncia la finta innocuità del cronista, l'irenismo di chi crede di evitare la responsabilità personale

⁶ In questo senso cfr. le dichiarazioni espresse dall'autore nel programma citato "III B facciamo l'appello" di Enzo Biagi, RAI-TV, 1971, sul tema dell'autoritarismo necessario del mezzo televisivo

⁷ Gilles Deleuze, *Il freddo e il crudele*, tr. it. SE, Milano, 1996, p. 22

descrivendo alla lettera i peccati altrui. Trasformare in immagini le astrazioni di Sade, fondendole con il «metodo» didattico televisivo, significa sfidare lo spettatore provocando le energie più torbide della «pulsione scopica», che il cinema edulcora, e vende candidamente come sindone di un sogno ad occhi aperti.

Se il romanzo segreto e rinnegato del Divino Marchese e *Salò* hanno in comune il fatto di essere affermazioni disperate, scritte da perseguitati morali dal fondo di una cella culturale, vendette silenziose sul mondo ipocrita della censura secondo i dettami radicali di un sentimento di impotenza sublimato in onnipotenza, l'obbiettivo di Pasolini è *tradire Sade*, ribaltare l'illusione sadiana e spettacolare della descrizione innocua, della liceità di quella che Deleuze definisce «pornologia» che maschera con la razionalità la pornografia che descrive⁸. Quel che negli «elenchi» delle *120 Journées* era ancora affidato al meccanismo del turbamento solitario, alla sottile persuasione razionale che corrompe il singolo lettore insinuando *per contagio* nell'immaginazione la possibilità combinatoria del Male come profanazione impunita, nel film di Pasolini diventa visione fisica, corpo *realmente* mortificato, volgarità della Storia in atto che smentisce l'apocalittica astrattezza della scrittura romanzesca.

Il regista dà vita a paradossi, anima diaboliche aberrazioni della mente, asintoti meccanici del Male: ma lo fa *senza dargli la parola*, perché la «soggettiva libera indiretta» qui non riguarda nessuno dei protagonisti del film, congelati in un mondo senza tempo di indefinita profanazione della sacralità corporea. Lo fa descrivendoli voyeuristicamente, come se l'occhio della macchina da presa, silenzioso, spalancato e imperturbabile, fosse quello di Sade stesso: Sade fermo e invisibile dall'altra parte dello specchio, dove tutte le narrazioni e le parole che sgorgano come un fiume nel film vanno a confluire incessantemente. Sade sommo spettatore, che con i suoi occhi protegge il mondo dall'abiezione e l'abiezione dal mondo, come il binocolo che nelle ultime scene ripara l'occhio del carnefice dall'orrore puro dei suoi deliri messi in atto, viene trascinato *nel film* come ombra del fuori quadro che lo alimenta: passando dall'immaginazione all'immagine, Pasolini trasforma la pornologia sadiana (matrice di tutte le didascalie delle riviste pornografiche) in pornografia assistita, visione inane dell'illecito e del Male. Così Pasolini dimostra *l'oggettività del male*: costruendo il testo filmico sui processi opposti e complementari di *allegoria* (del mondo contemporaneo) e di *letteralizzazione* (delle fantasie sadiane), come suggerisce Roland Barthes⁹. Pasolini rinuncia alla sostanza stessa della forma filmica, al suo «stare per» qualcosa, diventare oggetto sostitutivo del reale che non si può contestare. Lo spettatore comune, aggredito

⁸Cfr. Gilles Deleuze, *Il freddo e il crudele*, cit., p. 12 e segg.

⁹ Vedi antologia critica di questo volume, p.

dalla volgarità e dalla violenza di quel vede e quel sente dire, è costretto a tornare all'incredulità, a rifiutare il ruolo di complice della perversione di cui, come Sade, deve celebrare in silenzio la verità: senza distanza, senza commento, senza spiegazione. Il cinema, da sogno a occhi aperti, si trasforma in incubo, per suscitare la reazione attiva dell'inebetita merce culturale a cui è ridotto lo spettatore. La sola compensazione emozionale dell'antispettacolarità che permea il film come un veleno, la si ritrova tutta nella fitta rete di citazioni filosofiche (sancite anche dalla bibliografia che chiude i titoli di testa)¹⁰, pittoriche e musicali. Paradossalmente, è a quel che è più criptico, da leggere tra le righe, che il regista affida il senso della sua commossa pietà. Così si consuma l'ultimo tradimento di Sade, che sull'apatia del carnefice¹¹ che osserva senza emozione aveva costruito tutto il fascino della sua ineluttabile forza.

L'orizzonte teorico: limite, eccesso e discorso del corpo

Dall'architettura di citazioni e riferimenti alla pseudo-cultura fascista di *Salò*, traspare l'idea di un'anarchia data dalla «smisuratezza più meschina fatta governo»¹², che traduce in atto gli obbiettivi superomistici che Pierre Klossowski individua nel modello Sadiano: **come se il libertino ambisse a superare il limite umano imposto da Dio¹³, e praticasse l'aggressione della sessualità per superare la propria finitudine (si ha sempre bisogno dell'altro: dunque, il sesso è una condizione di minorità, di insopportabile indipendenza, per l'aspirante Dio nazifascista)**. Nel delirio del potere, «la reiterabilità del gesto del carnefice» citata dal Monsignore è l'unica via d'uscita dallo stato di soggezione sessuale: **il totale controllo di sé si realizza solo attraverso la sottomissione dell'altro e l'annullamento della sua volontà**, rimandando la sua morte pur avendolo in pugno. Solo così la soggettività può liberarsi dal vincolo sociale che nega la divinità dell'io, la tendenza ad assolutizzare la propria esperienza personale, inevitabilmente relativizzata dall'esistenza dell'*altro*. ***Salò*, fedelmente alla lettera sadiana, dimostra che un uomo ridotto alla sola essenza corporea si può rendere schiavo all'infinito in virtù del suo esistere rivolto all'esterno: e che la sua sola libertà, punto dolente dell'irritazione su cui si radica l'aggressività sadica, è portare dentro sé il mistero di un'imperscrutabilità, affermare la sacralità della vita nel suo essere deperibile ma non espropriabile, l'essenza dell'io. Ma il dialogo del**

¹⁰ La bibliografia include: Roland Barthes, «Sade, Fourier, Loyola», Maurice Blanchot, «Lautréamont et Sade», Simone de Beauvoir, «Faut-il brûler Sade ?», Pierre Klossowski, «Sade mon prochain» e «Le philosophe scélérat», Philippe Sollers, «L'écriture et l'expérience des limites».

¹¹ L'apatia sadiana è descritta esemplarmente dall'analisi di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno in *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, e in particolare alla pag. 104 (il capitolo su “Juliette, o illuminismo e morale”).

¹² L'espressione è di Pasolini nell'intervista a Gian Luigi Rondi contenuta in G.L. Rondi, *Il cinema dei maestri*, Milano, Rusconi, 1977, p. 217

¹³ Cfr. Pierre Klossowski, *Sade nostro contemporaneo*, Milano, Sugarco, 1971

corpo con l'individuo che lo possiede è rivolto *all'interno*, e dunque sfugge: per questo la somma utopia del carnefice sadiano è quella di divenire Dio e arrivare a spegnere tale autonomia. Di fronte al punto di vista inespresso dei corpi inquadrati dalla macchina da presa, alla loro verità impronunciata, il mondo interiore appare irresistibile proprio nella sua massima passività, nella condizione di vittima. La paradossale inversione morale operata da *Salò* è nell'idea di una «colpa delle vittime» che giustifichi l'azione dei carnefici (una delle più genuine di Sade). **L'atteggiamento di irritazione cieca del carnefice, aspetto sublime e totalizzante dell'estasi sadica, diventa di fatto ingiudicabile, perché si alimenta della passività assoluta che le vittime (eccettuato chi si dà alla fuga incontrando la morte senza umiliazione), vigliaccamente, scelgono come metodo di sopravvivenza di fronte al continuo e sempre più mortificante abuso del Potere. Se la sopravvivenza alimenta nelle vittime la speranza di una possibile estraneità futura ai carnefici, allo stesso tempo le trasforma in complici, perché l'assenza di reazione legittima e rende vere le regole sadiche dell'amministrazione del destino altrui. Allo stesso modo, nel disimpegno generale delle giovani generazioni, nella loro superficialità contestataria che si traduce in un mero discorso di moda e di gusto, Pasolini identifica la stessa dinamica storica di legittimazione degli errori degli aguzzini biologici delle precedenti generazioni:**

i figli (...) devono pagare per le colpe dei padri. Infatti i figli che non si liberano delle colpe dei padri sono infelici: e **non c'è segno più decisivo e imperdonabile di colpevolezza che l'infelicità**. Sarebbe troppo facile e, in senso storico e politico, immorale, che i figli fossero giustificati – in ciò che c'è in loro di brutto, repellente, disumano – dal fatto che i padri hanno sbagliato. L'eredità paterna negativa li può giustificare per una metà, ma dell'altra metà sono responsabili loro stessi. Non ci sono figli innocenti.¹⁴

Naturalmente l'inferno di *Salò o Le 120 giornate di Sodoma* dev'essere considerato anche nella sua chiave grottesca, poiché riproduce la logica dello sterminio di Auschwitz in quella dimensione artigianale che una mente settecentesca come quella sadiana poteva ancora immaginare senza perdere di carisma, ma che a metà del Ventesimo Secolo diventa anacronismo ridicolo, farsa, stupidità. Così ad esempio la gran parte dei riti «sociali» dei libertini subiscono un traviamiento paradossale: il concorso si conclude con la punizione del migliore, il banchetto da piacere conviviale diventa l'obbligo mostruoso di cibarsi dei propri rifiuti corporali, mentre la morte è disprezzata e dileggiata con le continue barzellette e fredure

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *I giovani infelici*, in *Lettere Luterane*, cit., p.10

raccontate dai carnefici. **Religione, sessualità e morte, gli elementi che strutturano l'intimità individuale, subiscono continui attentati dissacranti, che rompono qualsiasi logica di ruolo secondo il disegno del superuomo sadiano di possedere «dall'esterno» il punto di vista dell'individuo padroneggiandone le emozioni. Il colpo di grazia alla dignità personale è nell'abolizione dell'ultima differenza biologica, quella sessuale (riferimento ironico alla retorica della «parità dei diritti» sessantottina nello stato di illibertà sociale): lo testimonia la selva di deretani senza volto in gara per essere uccisi in una delle più celebri sequenze del film. L'indifferenza tra gli oggetti dello stupro è una delle chiavi di volta del film: l'*analisi* che pervade *Salò*, oltre al senso metaforico del disprezzo di sé, della volgarità e dell'abbassamento culturale imposto dalla società dei consumi ai suoi spettatori, nella profanazione con cui omologa l'elemento maschile a quello femminile, chiude definitivamente il circolo della reificazione corporale delle vittime.**

Il cinema corporeo

Pasolini dunque procede nella costruzione di un cinema della corporeità, dove l'elemento somatico è di per sé il coagulo di un senso immediatamente connotativo su un piano sociale. Mostrare l'irreversibile dissoluzione del corpo come elemento di libertà dalle costrizioni sociali in ordine alla sua logica emozionale e desiderante, dunque al di là del gorgo della falsa coscienza, è l'obiettivo ultimo di *Salò*. Costruire uno specchio allegorico e infernale dei processi sociali, simile a quello adottato da Sade nei confronti della ragione illuminista e della sua strage dell'universale sul particolare. L'obiettivo è mostrare come la ragione dominante non possa che uscire sconfitta dal tentativo di rendere schiavo il desiderio, che è l'ultimo barlume di umanità non contaminato dal consumismo.

Il Girone del Sangue mostra l'apice delle efferatezze dell'inferno di *Salò*: qui i Signori, dopo aver costretto ognuno dei ragazzi a trasformarsi in delatore nei confronti delle infrazioni altrui, prescelgono le vittime designate allo strazio e accettano i peggiori come collaborazionisti. In seguito, in un'orgia progressiva di torture, amputazioni, e varie uccisioni rituali, i Signori, aiutati dai loro vecchi e nuovi collaboratori, si prodigano in balletti isterici e atti sessuali necrofilii sulle vittime, portando all'apoteosi il loro sentimento di disprezzo reciproco e del mondo. Il film ha poi un epilogo inatteso, che fa da scioglimento della vicenda. Nel mezzo dell'immane carneficina, due giovani collaborazionisti, annoiati e assuefatti, cambiano canale alla radio d'epoca che trasmette i Carmina Burana di Orff, e improvvisano maldestramente, sulla canzonetta degli anni Quaranta *Son tanto triste*, leitmotiv del film, qualche passo di valzer, pronunciando questo dialogo:

«Sai ballare?»

«No.»

«Dai, proviamo. Proviamo un po'...»

«Come si chiama la tua ragazza?»

«Margherita».

All'improvviso, come negli occhi del contadino Maracchione di Porcile appariva il lampo di un'umanità umile e sana, a testimoniare che anche di fronte all'orrore resta la possibilità di un'innocenza, i due adolescenti, prestati all'atroce servizio di guardia per gli aguzzini, sono con la testa altrove, liberi, e possono pensare alla propria ragazza, ad un altro mondo, semplice e normale, in cui vivere un'altra vita. L'assuefazione al male non li ha disumanizzati del tutto. Un barlume di residua speranza resta, come nella Ginestra leopardiana, anche nel deserto dell'abiezione. Oltre la fine del mondo, c'è questa indefinita capacità dell'uomo di ricominciare daccapo, di vivere la propria vita sopravvivendo alla strage e all'abominio della barbarie.

Questo finale, in genere giudicato come portatore di un barlume di speranza, sembra piuttosto sospeso nel suo giudizio etico. È giusto che la vita continui “nonostante tutto”? La tenerezza che ispirano i due adolescenti che preservano la loro vita personale dall'adesione ai principi del potere “pensando ad altro”, non è anche quella stessa supinità dei giovani che non si ribellano allo stato delle cose, legittimando la Nemese dei loro Padri? Questa ipotesi dubitativa sembra accreditata dal fatto che Pasolini fosse indeciso sul finale del film, a tal punto da averne girati tre differenti. Una delle ipotesi era una bandiera rossa al vento, con su scritto «È amore». Questo finale sarebbe stato abbandonato dal regista come troppo enfatico e incline all'etica psichedelica giovanile da lui detestata. Un'altra idea era quella di uno scatenato boogie-woogie ballato da tutta la troupe, esclusi i Quattro Signori, in una sala della villa tappezzata di bandiere rosse prese in prestito dalla sezione locale del PCI. La scena fu girata, ma risultava, agli occhi di Pasolini, caotica e insoddisfacente. All'esplicitzza della critica alla violenza operata dal film, non poteva corrispondere d'altronde un finale così esplicitamente ironico e sbilanciato sul versante opposto, con un'adesione immediata e totale al Comunismo. Mantenendo l'idea del ballo come azzeramento della carneficina, Pasolini scelse dunque il finale di “Margherita”, del dialogo fra i due soldati adolescenti. Ma l'idea del comunismo come unica via d'uscita dalla barbarie, è testimoniata in più punti del film. Gli unici, veri gesti di insubordinazione (la fuga di un ragazzo “figlio di sovversivi”, e il pugno chiuso manifestato da un collaborazionista che viene sorpreso a fare l'amore, di notte, con una serva di colore), sono gesti radicali compiuti da comunisti, e puniti dai Signori con la morte; sono, inoltre, gesti che si contrappongono a quelli di sottomissione, alle urla e alle scritte invocanti Dio dei succubi disperati che, puniti o meno per i loro “atti religiosi”, restano comunque “all'interno” della folle società degli orrori, legittimandola.

In entrambi i casi, dal gesto politico come da quello religioso ciò che è scomparso è però la solidarietà, la capacità della collettività prigioniera del Potere di partecipare al dolore degli altri. Ogni tentativo di ribellione si profila in questo modo come via di fuga individuale, senza speranza, in un clima di perdita della memoria e sospensione della Storia.

Per rincarare la dose della mescolanza detonante tra crudeltà e innocenza, tra ferocia e tenerezza, e portare all'estremo l'allegoria sulla totale omologazione operata dalla Tolleranza, il passo successivo del cinema di Pasolini dopo *Salò*, mai portato a compimento per via del suo assassinio, sarebbe stato l'apoteosi grottesca e grandguignolesca di *Porno-Teo-Kolossal*, spietata radiografia del conformismo sessuale, quale che ne sia il segno. Un film in cui l'erotismo svuotato della pulsione desiderante sarebbe diventato un nuovo potente mezzo di conformazione e omologazione. Qualcosa in grado di mostrare che Sade, come incarnazione del Potere di controllo, può essere sconfitto, mentre la Tolleranza, con la sua presunta accettazione del diverso, no. Quel che viene corrotto dall'avvento del nuovo potere antideologico e tecnocratico, è prima di tutto, per così dire, l'anima: la coscienza giovanile reificata e trasformata in falsa coscienza e accettazione incondizionata dell'esistente. Il Potere della Tolleranza, e l'omologazione ai modelli fisico-mimici del conformismo, perpetrano uno stupro ben più grande di quello praticato dall'esterno, sui corpi, nello schema di dissoluzione sadiana, riuscendo a condizionare quel che al carnefice sadiano sfugge. Il conformismo fisico-mimico del nuovo Potere abbatte subdolamente la potenzialmente eversiva libertà sessuale riducendo il desiderio a eccitazione pavloviana, a riflesso meccanico di un erotismo cosmetico. È per spingere la sua riflessione cinematografica oltre questa *impasse* che Pasolini, al momento della sua morte, aveva ipotizzato un seguito ben più radicale e grottesco di *Salò*, in cui mettere in scena in maniera allegorica il plagio definitivo del corpo attraverso lo svuotamento dell'anima desiderante.

Questa, per sommi capi, la storia dell'ultima opera mai girata da Pasolini, *Porno Teo Kolossal*.

Come *Uccellacci e uccellini*, il film sarebbe stato un viaggio picaresco, ambientato in un ipotetica Italia degli Anni Cinquanta, compiuto dal Re Magio napoletano Epifanio (che avrebbe dovuto essere interpretato da Eduardo De Filippo) e del suo servo romano Nunzio (interpretato da Ninetto Davoli), che partendo da Napoli seguono il cammino di una nuova Cometa che li condurrà al Nuovo Messia. Così, i due sarebbero rocambolescamente approdati dapprima a **Roma (ribattezzata Sodoma), una città governata da una Regina, fondata sulle regole della mitezza e della Tolleranza, in cui, per legge, vige l'amore rigidamente omosessuale**, per uomini e donne, e solo un giorno l'anno, durante la Festa della Fecondazione, un coito eterosessuale

controllato, un “grande coito annuale pubblico”, viene praticato per andare avanti con la specie. Due poveri ragazzi, che vengono colti in flagrante a praticare l’eterosessualità, sono condannati, davanti agli occhi esterrefatti di Epifanio, a essere violentati pubblicamente, in uno stadio, da tre superdotati (il ragazzo) e da tre ninfomani (la ragazza). Nella città non esiste però alcuna forma di violenza: tutto, anche le punizioni esemplari, è praticato bonariamente, senza fare del male. Ma proprio mentre la Cometa si sposta verso Nord, l’antica violenza riemerge a Sodoma, che viene distrutta da un fulmine a ciel sereno. Seguendo il corso della stella, Epifanio e Nunzio giungono (in treno) a **Milano, ribattezzata Gomorra. Contrariamente a quanto accadeva a Sodoma, qui tutti gli abitanti sono violenti maniaci eterosessuali**, dediti all’ortodossia generale e all’Intolleranza. Nelle arene della città sono proiettati **solo film pornografici**, in cui dettagli di una volgarità inquietante rappresentano in maniera nauseabonda un sesso da macelleria. In città, orde di giovani barbari diciottenni nudi (estremisti, ma né di destra, né di sinistra) violentano le donne, derubano i negozi, si impossessano dei vestiti all’ultima moda, li indossano, e proseguono le loro razzie. La loro Festa si conclude con la **pena capitale** inferta in Piazza del Duomo ad un uomo e un ragazzo che si sono macchiati del **crimine di un rapporto omosessuale**. Dopo essere stati linciati e umiliati, i due poveri malcapitati vengono uccisi e sbranati dalla folla inferocita. Altro fulmine a ciel sereno, altra distruzione, altro inseguimento della Cometa, nella speranza utopistica di una nuova vita, che porta Epifanio e Nunzio a **Numanzia (Parigi), città socialista che sta per essere invasa dai fascisti**. I neonazisti non sono più gli antichi barbari di un tempo, ma un raffinatissimo esercito ipertecnicizzato, anche se altrettanto violento e fanatico della disciplina di quello storicamente conosciuto. Di fronte all’evidente superiorità dell’esercito invasore, un poeta formalizza in un democraticissimo parlamento la proposta di un suicidio collettivo per non cadere nelle mani dei fascisti. La città si divide in due partiti, che si danno battaglia per un referendum popolare, in cui darà deciso se accettare o meno la proposta del poeta. Alla fine, la città accetta il suicidio collettivo, e Epifanio e Nunzio si trovano da un momento all’altro, in un’ora prestabilita a loro insaputa, in una città di soli morti, che eroicamente, per sottrarsi al fascismo, si sono autoannullati. L’unico rimasto vivo è proprio l’intellettuale poeta che aveva lanciato la proposta della morte collettiva: è in un bar pieno di cadaveri a prepararsi un whiskey con ghiaccio, mentre le armate nemiche attraversano finalmente la città. Il poeta viene riconosciuto dai soldati, e invitato a celebrare con l’invasore la festa della vittoria. Sarà condannato a morte e fucilato solo perché alla fine entrerà in dissenso con il Capo fascista su quale marca di vino usare per il brindisi. Intanto la Cometa si sposta verso Oriente, e il Re Magio e il suo assistente la seguono in aereo. Derubati finanche dei vestiti (ma non dell’inseparabile fagotto personale di Epifanio) **in uno scalo indiano,**

Epifanio e Nunzio si dirigono in mutande a Ur, dove li attende una sorta di scenario da fine del mondo. Un deserto con macchine capovolte e cassette di legno per sedili, un paesaggio mediorientale. L'autista che deve portarli nell'improbabile "Hotel Continental" riesce a rubare **il misterioso pacco di Epifanio. È un presepio del Seicento, meccanico, che ha un carillon che suona una tarantella, al ritmo della quale tutta la Sacra Famiglia si muove.** Epifanio si avvia a piedi, seguendo la Cometa, verso la grotta del Messia. Ma incontra solo un bambino arabo che cerca di rifilargli la medaglietta del Messia, spiegandogli che lì **il Messia è nato, ma è anche morto da un pezzo ed è stato già dimenticato del tutto.** Disperato, Epifanio muore. Ma Nunzio si trasforma in angelo e lo porta con sé attraverso il cielo. Nel cielo però, Nunzio non trova più il paradiso. Solo un tremendo vuoto nero, dal quale si intravede, brutta e goffa, in lontananza, la terra. I due si fermano stremati, ed Epifanio commenta, guardando la Terra: «Come tutte le Comete, anche la Cometa che ho seguito io è stata una stronzata. Ma senza quella stronzata, Terra, non ti avrei conosciuto...» Dalla Terra giunge il suono di canti rivoluzionari. Epifanio si commuove. Poi, nel silenzio cosmico, Nunzio chiude il film beckettianamente: «Embè, Sor Epifà, nun esiste la fine. Aspettamo. Quarche cosa succederà», dice l'angelo nell'ultima inquadratura.

Quel che più è rilevante è che la stessa diversità sessuale, come quella dell'omosessualità, in *Porno-Teo Kolossal* è fatta oggetto di conformismo della devianza nella Tolleranza esercitata dal Potere, ribaltata nel suo opposto come obbligo sociale scientificamente motivato, e dunque a essere annullata è ancora una volta, come in *Salò*, la liceità del desiderio non amministrato. **Pasolini preconizza insomma la condizione di una diabolica e demenziale postmodernità senza formularla, postmodernità dove il discorso ideologico, analitico e razionale è interamente sostituito, come accade nell'analisi di Debord, da quello fisico-mimico della realtà esibita e manipolata nelle immagini sancite dal potere che ne prendono interamente il posto: lo spettacolo, ovvero la condizione di ricezione passiva e acritica di una "normalità" data dall'apparire entro i confini dell'immagine, diviene il nuovo codice di auto-inganno, che fa leva sulla stessa "sospensione dell'incredulità" che vale per una qualsiasi narrazione finzionale. La corporeità si fa codice coatto e riflesso di un desiderio indotto dalla falsa coscienza, amministrato in ordine alla sua esibibilità sociale, che passa dal valore d'uso della pulsione corporea al valore di scambio della sua immagine asetticamente congiunta alla norma etico-cosmetica del consumismo, dove persino l'identità desiderante è ridotta a merce di scambio e identificazione sociale: come accade ormai esplicitamente e di norma (spesso sottoscritta inconsapevolmente) nella vendita dei dati sensibili personali da parte dei social network e delle piattaforme dei motori di ricerca.**

Eccitazione e desiderio. *Porno-Teo-Kolossal* e la Società dello Spettacolo

L'analisi del progetto di *Porno Teo Kolossal* rende conto dello sviluppo del pensiero cinematografico di Pasolini oltre *Salò*. *Salò* è la fase sadiana in cui a collidere è la dimensione razionale dell'eccitazione, la violenza intrinseca del concetto che alimenta l'emozione frustrata di controllo e possesso. Parliamo però dell'**eccitazione, che è l'aspetto fisico della libido che la razionalità può dominare o stimolare attraverso la mente e la volontà (ne sono prova evidente gli attori della pornografia), mentre il desiderio, ovvero il pensiero corporeo ed emozionale che prevarica nella sua basilarietà il controllo del logos razionale come dell'etica e del super io, è proprio quel che sfugge al sadiano: la spinoziana "scintilla di Dio che è in tutti noi" e che nessuno può fare propria perché è come se non appartenesse neppure a chi la possiede, ma fosse, in quanto vita, una rifrazione particolare di qualcosa che non ha corpo né luogo, ma è.** L'irritazione sadiana, la sua aggressività che attraverso la mortificazione rituale soddisfa e incanala la pura eccitazione meccanica razionale e ambisce a distruggere la spontaneità incontrollabile ed emotiva del desiderio, è destinata alla sconfitta, perché l'immaterialità della scintilla desiderante, al contrario del corpo che la nasconde su cui può essere praticato ogni abominio, la rende inafferrabile, imperscrutabile. **Solo il corpo nella sua libera espressione è capace di tradurre il desiderio in azione, non la mente. Non esistono strategie del desiderio, perché il suo processo di coinvolgimento è fisico ed emozionale,** come in *Salò* dimostrano la storia lesbica di Eva e Antiniska, e quella del collaborazionista comunista Ezio con la serva nera: il desiderio fiorisce anche nell'inferno del continuo abuso corporeo. Esiste persino un suo sostrato chimico e biologico, che pertiene alla fisiologia, ma ancora una volta non è un processo dominato dalla mente e dalla volontà. **La cosa spaventosa, dunque, per il sadiano come per il cattolico fondamentalista e per l'etica del capitale che incarna nella sua alienazione indotta e nel furto della vita il codice delle proibizioni, è che la traccia materiale del desiderio, ovvero l'espressione corporea, esautora dalla volontà e dal controllo colui che ne è portatore: è una tentazione, un "daimon" interno ed esterno, irresistibile perché a metà strada tra la soggettività e il suo "altro". Il desiderio non risponde a null'altro che alla sua soddisfazione, rende chiunque un potenziale sovversivo, persino di se stesso.**

Il male è dunque, nella visione di controllo del Potere, tutto ciò che è nascosto, quel che è indominabile perché non visibile. Nella civiltà scopica del web 2.0, in una sedicente democrazia digitale che richiede la continua esposizione del privato come merce nel circuito pubblico, e che somiglia al Panoptikon di Fourier, un luogo in cui si può essere sempre visti (molto vicino

all'ossessione di controllo sadiana, la cui democrazia consisterebbe nella reciprocità, cioè nel poter spiare almeno quanto si è spiati), essere invisibili è di per sé un comportamento difforme ed eversivo, significa essere incontrollabili nelle proprie azioni, come dimostra la sola forma di antagonismo socio-politico digitale, quella hacker di organizzazioni che agiscono nel deep web come Anonymous. Il desiderio si coglie con altri sensi che coinvolgono tutto il resto del corpo: il tatto, il gusto e l'olfatto, principalmente, che sono i tre sensi esclusi dall'incantamento dell'immagine come smaterializzazione dell'esperienza reale e suo sostituto surrogato. Questo processo nel cinema e nelle immagini pornografiche in genere, è del tutto evidente. **Mentre l'eccitazione può essere stimolata su un piano puramente mentale dall'immagine pornografica, dall'immagine morta del desiderio, e rifrangersi nel corpo meccanicamente, il desiderio, e cioè il corpo in preda all'enthousiasmos sensuale, può essere stimolato e indotto solo da un altro corpo desiderante, che implica presenza e dunque altrettanta vulnerabilità dei sensi, e messo in gioco in un processo di uscita dal controllo razionale del sé e di dipendenza sostanziale dall'altro corpo nel sogno di una perdita del sé nella fusione del godimento.** Nel desiderio sessuale la perdita dell'identità nella fusione che è interdipendenza e l'affermazione del proprio sé nel piacere (che è comunque legato al piacere dell'altro), agiscono contemporaneamente. Per la razionalità del super io si tratta dunque di un terreno rischioso e potenzialmente maligno, perché scarta da ogni etica e indirizzo morale, seguendo solo i codici dettati dal bisogno basilare del piacere. L'orgasmo si manifesta come apice della possessione che il demone del desiderio induce, prima del ritorno dallo stato estatico a uno stato di nuovo, graduale controllo. **L'enthousiasmos nell'esplosione del desiderio si manifesta come autonomo dal soggetto che ne è portatore, il desiderio è il pergiungere di qualcosa che è esterno e interno al corpo allo stesso tempo, è stimolo ma anche proiezione: ma implica presenza, altrimenti la spinta della pura eccitazione, come accade nello scarico libidico onanistico, diviene astrazione anche dalle immagini materiali o mentali che siano. Il desiderio rientra nella sfera del nascosto e dell'inconfessabile perché può essere solo agito, a meno di non usare la parola in un senso corporeo, come un'azione compresa nella spinta desiderante.** Altrimenti, la parola è esautorata dal desiderio, ed è questo che diviene insopportabile per la ragione e per il Potere. La parola sadiana che sulla carta ferisce l'immaginazione, stimolando la rifrazione nel singolo e agendo sulle sue paure inconfessate come contraltare negativo e dialettico del desiderio, portata sullo schermo e resa immagine, in *Salò* assume un tono impotente e grottesco di fronte alla schiacciante vitalità dei corpi che intende mortificare.

Conclusione: le ceneri di Pasolini

Giungiamo così al termine della nostra analisi, dopo aver delineato l'idea sacrale e inviolabile del corpo come portatore di un desiderio imperscrutabile e non conformabile alle norme etiche del Potere, che Pasolini oppone, con rabbia e disillusione, nell'ultima fase della sua vita, alla nuova corporeità espropriata dal Potere attraverso il plagio dell'identità e l'annullamento del desiderio operati da una Tolleranza che è imposizione di modelli mercificati e creazione di nuovi bisogni attraverso un meccanismo che Naomi Klein in *No Logo* definiva il *cooling*: la seduzione operata dal mercato e dal possesso di merci che permettono di vivere, almeno nelle apparenze, integrati a un mondo che ha standardizzato ogni livello comunicativo, persino quello erotico. Il corpo dunque, che la violenza fisica e quella razionale non potevano violare nel suo essere lo scrigno di desideri, bisogni e autonomia, diviene invece il ricettacolo primo dei consumi e dell'omologazione, è reso vittima dall'interno, e non dall'esterno, dalla coscienza sempre più falsa del reale, non da un potere apertamente prevaricatore.

Il tentativo ex-post di recuperare la sacralità del corpo rimane sospeso: la morte di Pasolini, l'abominio perpetrato sul suo corpo ridotto a "sacco di stracci" nella notte tra il primo e il due di novembre del 1975, diventa quasi una materializzazione delle stragi immaginate nell'iperbolico grand-guignol di *Porno-Teo-Kolossal*.

Oggi più che mai, per la passività politica della sbriciolata società borghese digitale protetta dal confronto diretto con la vita dietro uno schermo saturo di informazioni che non generano coscienza ed emancipazione, dove lo spirito dell'agire sociale resta ingabbiato nel conformismo esibizionista/voyeurista del web 2.0 che elegge il privato a merce di scambio pubblica, l'antica verità rivoluzionaria proclamata dal "feto adulto" Pasolini resta una provocazione viva, che riguarda il nostro presente. Una spinta antagonista alla coscienza espressa con la dolce spietatezza di una tradizione incancellabile, quella secondo cui il solo valore d'uso della vita, l'unico vero diritto umano, non è l'affermazione del sé riconosciuta da una collettività serializzata di individui in competizione, ma, marxianamente, la felicità come libera realizzazione dei propri desideri, dei propri bisogni e delle proprie aspirazioni: una (ri)conquista della propria identità a costo di esporsi, e pagarne in prima persona le conseguenze, anche le più estreme.

L'eredità provocatoria di Pasolini, la sua "poesia del dissenso", si riflette nelle parole del suo ultimo scritto, l'intervento al congresso del Partito Radicale del 1975, che l'efferato omicidio all'Idroscalo di Ostia gli impedirà di pronunciare:

Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa essere continuamente irricognoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare.

