

Il grande cinema

Per la pubblicazione di questo libro l'Editore ha piantato un albero nell'ambito dei progetti di riforestazione di WOWnature.

Iscriviti alla newsletter su www.lindau.it per essere sempre aggiornato su novità, promozioni ed eventi. Riceverai in omaggio un racconto in eBook tratto dal nostro catalogo.

In copertina: Fotogramma tratto dal film

© 2001 Lindau s.r.l.
via G. Savonarola 6 - 10128 Torino

Terza edizione: settembre 2022
ISBN 978-88-3353-866-2

Serafino Murri

PIER PAOLO PASOLINI
SALÒ O LE 120 GIORNATE
DI SODOMA



PIER PAOLO PASOLINI
SALÒ O LE 120 GIORNATE
DI SODOMA

Prefazione all'edizione del 2022

Ritrovare «Salò»

Questo libro torna a essere pubblicato, in un'edizione parzialmente riveduta e corretta, in occasione del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, a oltre vent'anni dalla sua prima apparizione, nella nuova collana «Il grande cinema». Nel libro, lasciato sostanzialmente intatto nella struttura a parte piccole correzioni e integrazioni, è presente un nuovo capitolo, che sostituisce il repertorio iconologico del precedente testo con un'analisi estetica dell'utilizzo della pittura nel cinema pasoliniano come *atto iconico*.

Il corpo analitico di questo saggio appartiene dunque, nelle premesse e nello sviluppo, a *un altro mondo*: un mondo che, seppure già in caduta libera verso il suo evanescente *dopo*, serbava ancora intatto, agli inizi del Ventunesimo secolo – e in pieno disincanto postmoderno, qualcosa del momento storico in cui portava avanti la sua battaglia ostinata e contraria il poeta assassinato, il regista, l'uomo libero Pier Paolo Pasolini. Era il senso di un agire *impegnato* per il quale le idee, le dinamiche sociali, le forme della cultura e le sue interpretazioni si inscrivevano in un orizzonte dialettico di valori etici, morali e politici dell'umano che sembravano, per un intellettuale, irrinunciabili e dati una volta per tutte: soprattutto, la necessità positiva di un dissenso

critico, il confronto tra diverse visioni del mondo come strumento propulsivo di crescita collettiva e individuale. Ma nel fatidico 2001, anno di pubblicazione della prima edizione, l'anno della Diaz a Genova e delle Torri Gemelle, il Big Bang del Dopostoria stava per compiere il suo ultimo, irreversibile passo.

«La morte non è nel non poter comunicare, ma nel non poter essere più compresi», scriveva Pasolini in *Una disperata vitalità*. In effetti, al di là della retorica celebrativa, è lecito domandarsi: fino a che punto è davvero *comprensibile* Pasolini, l'intellettuale militante, al pubblico di oggi? Come può parlare alle nuove generazioni l'opera di chi sentiva la modernità come la capacità di innescare un dialogo con «i fratelli che non sono più», recuperando memoria e tradizione come strumenti rivoluzionari contro la banalità incalzante della mercificazione consumista del mondo? Le prospettive di militanza intellettuale da cui il presente saggio muoveva, o se vogliamo, certi dogmi di incrollabile fede umanista, sembrano nel nostro tempo incerto venuti definitivamente a cadere, progressivamente smantellati dall'anemica *realpolitik* delle sinistre convertite e asservite a principi e principi del pensiero unico neoliberista, sprofondati nel mare dell'irenesimo cinico di una comunicazione orizzontale e *post-storica* da un ventennio di livellamento social-mediale della cultura: ancora una volta, secondo l'ineludibile assioma di Marshall McLuhan per cui *il medium è il messaggio*. Il *medium* digitale, la fruizione della cultura in streaming fornita dalle major del «capitalismo cognitivo» che ha imposto il dogma della semplificazione spacciandolo per democratica accessibilità dei contenuti, ha fatto piazza pulita (nel bene e nel male) dei codici *pesanti* e verticali di una certa cultura umanistica radicale, i cui brandelli di complessità galleggiano nella Rete

di Internet indefinitamente ri-mediati, frammentati, destoricizzati, esplosi, riciclati, e «memetizzati» sui display dei device ininterrottamente connessi, conniventi forzati dell'emorragia infodemica pubblico-privata della *onlife*.

La platea dei potenziali lettori del libro, vent'anni fa, era ancora composta, dunque, da coloro che Mark Prensky¹ avrebbe definito «immigrati digitali», in opposizione ai «nativi digitali», le nuovissime generazioni i cui valori e abitudini di fruizione culturale sottendono modalità cognitive fisiologicamente refrattarie a tempi, densità di scrittura e metodi analitici «seri» (nella loro ostica ipertrofia considerati persino *ingenui*), di quelli che definirebbero (non del tutto a torto) *boomers*. La cultura antagonista e la passione civile in difesa della dignità umana e della sua possibile innocenza che animano il progetto artistico *transmediale* di Pasolini (tra letteratura, militanza giornalistica, teatro, cinema), da cui prende le mosse anche un testo cinematografico a tutt'oggi estremo come *Salò*, più che effettivamente morta, agli occhi del nuovo pubblico, è come sottoposta a una *criogenesi storica*, ibernata sotto la coltre di post-verità usa-e-getta del Metaverso, insieme al potere oscuro contro cui si scagliava, il quale è stato rimpiazzato da una forma di potere diametralmente opposta, esibizionista e scintillante, acefala e immateriale. È il potere della comunicazione autoreferenziale, mercificata, che nella figura dell'Influencer, il «professional consumer» per eccellenza, trova la perfetta incarnazione dell'uomo a una dimensione di Marcuse. Così, al posto del

¹ M. Prensky, *Digital Natives, Digital Immigrants*, in *On the Horizon*, MCB University Press, vol. 9, n. 5, ottobre 2001 (vedi <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>).

Grande Fratello orwelliano, a condurre la manipolazione narrativa del presente e della Storia che Pasolini attaccava con le sue opere, è un ben più schiacciante potere polverizzato, strisciante e diffuso, che si nutre della «viralità», forte di una rizomatica maggioranza digitale che si esprime nel «rating» degli utenti, giudici assoluti armati del fatidico *like*, indifferenti alla pienezza dei contenuti, per lo più frammentati e trasformati in *meme*. Questa «auto-comunicazione di massa» (come l'ha definita Manuel Castells) fa da fertile terreno (per osmosi più che per consapevole adesione) a quel che Pasolini presagiva e paventava per l'Occidente: un cripto-fascismo consumista-tecnocratico, che attua un'asettica, in apparenza gioiosa e poco roboante «dittatura nei limiti della democrazia» (per dirla come l'antesignano del neoliberalismo Rüstow), diluita nella liquidità delle opinioni/narrazioni dello «spettacolo integrato» alla vita (quello prefigurato da Debord nei *Commentari alla società dello spettacolo*), dove la memoria è sostituita dall'eterno presente effimero dell'interazione, cancellata dall'auto-rappresentazione di un'umanità che vive narrandosi in un mondo che ha per lo più smesso di abitare, edulcorandosi nei codici dell'apparenza virtuale, mentre il pianeta reale è sempre più abbandonato al meccanismo autofago del capitalismo dell'Antropocene: senza più alcuna dialettica che sia in grado di proporre modelli alternativi a quelli di uno sviluppo economico-finanziario feroce che, pur nel gigantismo dei suoi profitti, è in costante implosione. I lettori (e gli spettatori) di oggi, insomma, sono radicalmente cambiati: narrarsi attraverso le immagini è uno dei tratti connotativi della loro cultura ipermediata quanto estemporanea, assediata da fake news e interpretazioni tendenziose di ogni tipo. Ma è proprio in questa immersione obbligata nelle immagini livellanti della controversa *oriz-*

zontalità, che il linguaggio barbarico della «soggettiva libera indiretta» di Pasolini può essere riscoperto e compreso come un *unicum* nel suo impatto emotivo: scartando dalle retoriche concettuali e dalle spinte ideologiche di un tempo ormai irrecuperabile, e andando dritti al cuore del discorso espressivo.

Del resto, in questi vent'anni, la stessa involuzione si è abbattuta anche sulla critica cinematografica, un tempo motore e complice dei cineasti, involutasi per lo più in un conformismo afasico e incomunicante (e giustamente rimpiazzata dal DIY militante e – per quanto spesso ingenuo – motivato, dei giovani blogger), che rischia di ridurre il cinema, soprattutto agli occhi dei nativi digitali, a un ultracentenario un po' ottuso e *blasé* da trattare con cautela, che solo il polmone artificiale delle piattaforme in *streaming* tiene ancora in vita insieme ai suoi vecchi «autori» (specie protetta e in via d'estinzione nell'attuale industria *user-oriented* dell'entertainment). La «battaglia delle idee» di cui era portatore Pasolini, nel clima senescente dei critici *boomers*, come in quello delle *enclave* universitarie tornate a essere arroccate come quelle del monachesimo in una chiusura incomunicante, rischia di non intercettare più gli autentici bisogni di riscatto delle generazioni dei nativi digitali, che nel loro storytelling disperato cercano a tentoni una via d'uscita «altra» dalle parole d'ordine del *bispensiero*, benpensante e politicamente corretto, delle generazioni attualmente al potere. Si intravede così quale possa essere il senso di ripubblicare oggi un testo come questo, che analizza uno dei film più efferati e antispettacolari della breve (e ormai quasi archeologica) storia del cinema: la speranza di fornire una mappa per ritrovare i contorni apocalittici dell'inferno che ha forgiato il servilismo imbecille, codino e irresponsabile della postmodernità *pre* e *post-digitale*,

comprenderne il trauma fondamentale nel *rimosso* che il film illustra in maniera impietosa e letterale, e prendere coscienza della necessità di riscatto invocata da Pasolini di «liberarsi delle colpe dei padri», per non esserne complici tacendole. Con tutta probabilità, la Rete di Internet Pasolini la avrebbe percepita come fintamente democratica, e profondamente autoritaria. Un sentimento che, si badi bene, le generazioni native digitali stanno maturando sulla loro pelle, nella «libertà obbligatoria» della loro *onlife*. Pasolini si sarebbe certo scagliato contro la violenza mediale che Umberto Eco definiva il «diritto di parola agli imbecilli», quell'indefinito perdersi di ogni voce nel coro che equipara tutto (tranne ciò che appartiene al potere *reale*, e che lo esercita). Ma la fabbrica dell'omologazione mediale, da mezzo di controllo, può sempre essere trasformata in mezzo di rivolta, di liberazione dal controllo. Un processo di riappropriazione, questo, il cui spirito è mutuabile da quello che Pasolini tentava attraverso il cinema: accettando l'utilizzo del mezzo espressivo più potente del conformismo borghese, per trovare la chiave in grado di ritorcerlo contro sé stesso, e renderlo strumento di emancipazione.

Di fronte a un mondo che si narra come globalista e pacificato mentre si trova nuovamente immerso nel cinismo ferino della guerra fratricida del Capitale, la più grande sfida del futuro sarà riuscire a tornare a distinguere, nell'orizzontalità apparente in cui si mimetizza, lo strapotere reale degli *integrati*: separarlo dalla necessità di riappropriazione del mondo da parte degli involontari *apocalittici* delle nuove generazioni, condannati ad affrontare un futuro sull'orlo della catastrofe epocale. Per questo, *ritrovare* «Salò», come il relitto misterioso e impenetrabile di una nave «corsara» inabissata nel mare della blaterante indifferenza tuttologica mediale,

aggirarsi nella sua perturbante freddezza così *inconciliabile* con le scintillanti immagini dell'*autonoarrazione*, può aiutare a comprendere la natura profondamente umana del male insito nelle metastasi del potere e delle sue sevizie psicologiche e fisiche (quelle di un tempo come quelle presenti): e spalancando gli occhi sulla barbarie mai sopita del mondo, far riconoscere *l'esistenza dell'inaccettabile*, per riconquistare con innocenza il diritto al suo rifiuto.

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 avrebbe 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 svenderlo 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 già vent'anni fa sgorgava dalle fantasmagorie ininterrotte dei teleschermi come specchietto per allodole facilmente eccitabili, ora consolidata dallo *storytelling* mercificato dei «social media» 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, è passato un mondo. Ma nei fatti, a essere passate sono – per così dire – appena *due* generazioni.

I ventenni *millennial*, così come i ventenni di fine '900 (figli metaforici dello stupro consumato sulle giovani vittime di *Salò*), abituati a vedere scorrere nei loro *newsfeed* immagini di stragi e di sevizie di massa, per il quale il sadismo è un sottogenere ovvio della pornografia via Internet, dovrebbero restare molto più interdetti che impressionati 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 sé stessa, le sevizie sono lecite, previste e regolamentate, e di conseguenza la messa in scena è, per così dire, *introflessa*, rivolta come un rito misterico 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 sé 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 sé 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 controllo. 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, così come la visione *on-demand* sul proprio divano, 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, così come la sua «scaffalizzazione» tra

i titoli erotici delle piattaforme in *streaming*, 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 fun-