

SALO', PASOLINI, IL CORPO E LA SOCIETA'

Riprendendo uno dei capolavori della letteratura libertina del Settecento firmato dal Marchese de Sade, Pasolini – nel 1975 – consegna alla storia del cinema il suo ultimo film (di cui non potrà neppure curare il montaggio definitivo): *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*.

L'andamento narrativo del film è scandito dalla divisione in quattro sezioni principali: un Antinferno e tre gironi di memoria dantesca. Nella prima parte assistiamo a quello che potrebbe essere considerato il prologo, con la preparazione della vicenda: quattro Signori molto potenti (il Duca, il Monsignore, sua Eccellenza il Presidente della Corte d'Appello e il Presidente Durcet) fanno rapire, per mano dei soldati repubblicani (il film è ambientato nell'Italia occupata negli anni 1944-45) uno stuolo di giovani. Successivamente i quattro li passeranno in rassegna e da questo gruppo iniziale scremeranno, attraverso attente analisi, la cerchia definitiva dei prescelti (nove ragazzi e nove ragazze) che li seguiranno in una villa subito fuori Salò. Giunti sul posto, ai malcapitati ragazzi viene illustrato sommariamente quello che sarà il loro tenore di vita per i successivi centoventi giorni: saranno tenuti a rispettare i Regolamenti scritti (in modo del tutto arbitrario) dai quattro Signori e chiunque abbia la pretesa di trasgredire verrà punito fisicamente con pene che vanno dall'amputazione di un arto sino alla vera e propria condanna a morte. Le Regole possono essere riassunte ad una sola fondamentale: i reclusi dovranno prestarsi alle perversioni sessuali a cui i Signori vorranno sottoporli mentre, nella cosiddetta "sala delle orge" ascolteranno i racconti delle tre "narratrici" (la Signora Vaccari, la Signora Maggi e la Signora Castelli) appositamente scelte per lo scopo; si tratta nello specifico di ex – prostitute che diletteranno la compagnia con i racconti dei loro passati rapporti mentre una quarta donna, in veste di pianista, suonerà delle melodie per aumentare la carica estetica del momento. Nel girone delle manie, stimolati dai racconti della signora Vaccari, i Signori eserciteranno sui prigionieri ogni sorta di sevizie, accompagnati dai fedeli soldati repubblicani. Ricordiamo, fra le altre nefandezze proposte, quella di far camminare i ragazzi a quattro zampe, accapigliandosi come cani per ottenere scampoli di cibo, alcuni dei quali riempiti a sorpresa con dei chiodi. Il girone della merda vede protagonista la Signora Maggi che proporrà alla brigata una serie di episodi con al centro (si può ben intendere già dal titolo della sezione)

l'analit  o, meglio ancora, l'oroanalit . Infatti il coronamento di questa sezione sta nel banchetto organizzato dalla Maggi per celebrare il matrimonio fra uno dei Signori e uno dei reclusi, pranzo completamente a base di escrementi umani. Il girone del sangue rappresenta l'epilogo della perversione; in esso dopo il breve racconto della signora Castelli, assistiamo alla trasformazione dei ragazzi in delatori delle infrazioni che altri stavano commettendo nei confronti delle norme stabilite. Per porre rimedio a queste colpe viene scelto fra i ragazzi un gruppo ristretto che far  le veci dei nuovi aguzzini. Segue una mostruosa orgia sanguinolenta dove viene consumata ogni sorta di nefandezza, mentre i Signori si lanciano in balletti isterici e atti di sesso necrofilo sulle loro vittime. Il film si conclude, sorprendentemente, con un epilogo fuorviante: mentre nel cortile si consuma la carneficina, due repubblicchini annoiati cambiano il canale della radio (che trasmetteva i *Carmina burana*) e, sulle note della canzonetta *Son tanto triste* si mettono a danzare. Il film si conclude con questo dialogo: "Sai ballare?"; "No"; "Dai, proviamo. Proviamo un po'...". "Come si chiama la tua ragazza?" "Margherita".¹

Scrivere un commento su questo film non   certamente un'impresa facile e in questa sede non si ambisce ad esaurire il repertorio pressoch  illimitato di riferimenti che si potrebbero scovare con un'analisi approfondita delle singole sezioni, n  si cercher  di dare una spiegazione definitiva ed univoca dei frammenti pi  controversi che qua e l  si annidano nella pellicola. Qualche considerazione oggettiva per    possibile farla, anche se ci dovremo appoggiare solo ai documenti che ci sono rimasti visto che, quando il film venne proiettato in anteprima al Festival di Parigi, l'autore era gi  morto da circa tre settimane. Cercher  quindi di dare qualche spiegazione a singoli dettagli della pellicola per cercare poi, forte di questa analisi preliminare, una chiave di lettura complessiva (che non significa *unica!*) del film.

Anzitutto mi sembra opportuno spendere qualche parola su quelle che di norma in letteratura si chiamano le fonti di un testo; considerando che anche i film in qualche misura sono testi (seppure di natura diversa) mi sembra adeguato cercare di individuare i precedenti cinematografici e non di questa ultima fatica pasoliniana. Gi  dal titolo, come si   detto in precedenza, appare evidente la ripresa dell'opera di De Sade trasposta in chiave contemporanea. Effettivamente i richiami all'opera del Marchese sono evidenti e sui motivi di questa scelta torneremo in seguito.

¹ Una sintesi simile ma pi  accurata   presente in S. Murri; *Pier Paolo Pasolini Il Castoro* – L'Unit  1995

Un altro testo – base che appare chiaramente è la Divina Commedia. Si è detto infatti che Pasolini divide il film in gironi e questo basterebbe di per sé a capire la presenza del poeta fiorentino all'interno dell'opera. È significativo però fare un'analisi più approfondita a mio avviso perché si rischia di incorrere in un fraintendimento poco piacevole. Dante sceglie una partizione in gironi soltanto per un criterio di *comodità* se così vogliamo dire, cioè per avere un maggiore agio nella distribuzione dei dannati e per rendere esplicito il *climax* di malvagità che li contraddistingue, partendo dal Limbo sino al nono cerchio dei traditori. Pasolini, dividendo la sua opera in gironi non vuole sottolineare il maggiore o minore grado di mostruosità delle pratiche che vi si consumano (sebbene per qualcuno la pratica della scotofagia potrebbe apparire più ributtante del semplice stupro) ma per cercare di identificare in maniera più esplicita il contenuto delle parti dando allo spettatore la possibilità di capire che cosa aspetta lui e i protagonisti (con un effetto di conoscenza preliminare del contenuto di antichissima origine; basti pensare ai prologhi delle commedie plautine). Quindi se la struttura dell'Inferno dantesco è verticale, quella dell'Inferno della perversione rappresentato in *Salò* mi sembra meglio riassumibile con uno schema orizzontale, dal momento che almeno a mio avviso non ci sono gli elementi necessari per individuare una gerarchia nelle mostruose torture dei Signori. Sarebbe forse da prendere in considerazione la possibilità di considerare il girone del Sangue come il punto di arrivo dei due precedenti dato che la componente anale e sessuale sono presenti anche in esso ma in questo modo si sarebbe costretti ad aggiungere la componente delle torture, non presente nelle precedenti sezioni. Mi sembra però che non valga la pena di compiere una tale complicazione dei piani narrativi.

Va infine notato, per concludere il discorso delle fonti, che i Signori spesso si abbandonano a discorsi filosofici di una certa rilevanza, con citazioni in lingua originale di passi di Klossowski, Baudeliare, Proust e Nietzsche. Ci si è molto interrogati sul senso di queste citazioni che non sempre è di facile individuazione. Mi permetto quindi di avanzare l'ipotesi che le citazioni fatte dai signori abbiano senso solo alla luce di una rilettura *parodica* della situazione di proferimento. Per essere più espliciti, a mio avviso, la situazione in cui queste riflessioni si manifestano può essere intesa come un tentativo di carnevalizzare un modello molto più alto di dialogo filosofico, come per esempio poteva essere quello del simposio di stampo platonico. Specifichiamo ancora: la stanza vuota, spoglia, fredda e buia dove queste dissertazioni avvenivano potrebbe essere immaginata come un paradossale salotto simposiale in stile greco antico? Se così fosse le citazioni inintelligibili dei Signori acquisterebbero un loro senso. Più nello specifico, in riferimento alla citazione da

La genealogia della morale di Nietzsche, credo che essa possa essere pienamente spiegata facendo appello al fatto che scava nell'origine della morale umana. In un contesto come quello proposto nel film è interessante vedere come i demiurghi di quella corrotta e sporca situazione cerchino di andare alla radice non della moralità nel senso socialmente condiviso ma piuttosto della moralità *negativa* che essi stessi hanno imposto come legge nel momento in cui hanno inscritto le loro norme nel quaderno dei Regolamenti.

Inoltre notiamo che la scelta dei quattro Signori, ripresa specularmente con le quattro meretrici, non è causale: ognuno di essi rappresenta infatti una sfera del potere socialmente condiviso a cui tutti siamo – magari nostro malgrado – inevitabilmente subordinati. I Signori non hanno una caratterizzazione onomastica precisa (non sappiamo i loro nomi) ma acquistano una dignità filmica nel momento in cui – siamo alla scena della firma del quaderno dei Regolamenti – sentiamo per la prima volta pronunciare le loro qualifiche. Sono proprio questi epiteti onorifici che ci consentono di individuare i caratteri specifici di ogni personaggio e di inserirli nel quadro ben più ampio e complesso della critica che Pasolini fa della società dei suoi tempi. Sua Eccellenza (apprendiamo che è il Presidente della corte d'appello solo successivamente) è il meno ossessionato dalle manie orgiastiche della combriccola ma non per questo se ne esime; posto ch'egli rappresenta senz'ombra di dubbio il potere giudiziario possiamo scorgere in questa sua caratteristica una critica sferzante che Pasolini fa dell'apparato giudiziario dell'epoca, resosi colpevole – forse – di non aver opportunamente sovvenzionato alcuni comportamenti degli italiani che Pasolini considerava fuori luogo o sintomo di un decadimento sociale imperante. Il Presidente rappresenta il potere economico anche se non abbiamo alcuna notizia su quale tipo di mansione svolga. È un omosessuale, o meglio – nella terminologia pasoliniana – un sodomita ed è uno dei più perversi fra i Signori. Sua particolare inclinazione è la scotofagia (come apprendiamo dal discorso della Signora Maggi), pratica che egli stesso definisce “turpe” (“*Lei non vorrà raccontare tutte le mie turpitudini?*”). Questo riconoscimento dell'indecenza ci rende consci del fatto che il Presidente, pur essendo perfettamente consapevole del fatto che il suo comportamento non è conforme alla morale normalmente riconosciuta, continua a perseverare nel suo stato di sessualità maniacale. Il Monsignore rappresenta chiaramente il potere ecclesiastico anche se, lungo tutto l'arco del film, non c'è alcun riferimento alla sua attività religiosa². Egli ha inoltre un atteggiamento peculiare che non appartiene a

² L'unico messaggio – espresso forse in maniera un po' criptica – che ci fa rendere conto della sua dimensione religiosa è il fatto che durante una dei racconti maniacali della signora Vaccari si isola con una reclusa in un bagno per urinare

nessun altro dei Signori: sarà l'unico a compiere un atto sessuale completo non nella pubblica occasione prevista dai regolamenti (gli è negata la possibilità del godimento sessuale a causa della riluttanza del giovane da lui prescelto) ma nel privato della sua stanza da letto (siamo già nel girone del sangue, verso la conclusione del film). Quale sorta di critica alla società ecclesiastica questo rappresenti devo dire, con mio enorme rammarico, non mi è ancora del tutto chiaro. L'unica ipotesi che mi sento di avanzare in questa sede è quella secondo cui l'atteggiamento sessuale e sodomitico assunto dal Monsignore sia da leggersi nell'ottica di un rimprovero alla Chiesa, del suo essersi allontanata con i suoi atteggiamenti dai dettami primigeni della religione. Ma, sapendo bene che Pasolini aveva un rapporto del tutto particolare con la religiosità e con l'istituzione ecclesiastica, non sono del tutto persuaso della bontà di questa idea³. L'ultimo dei signori è il Duca che rappresenta il potere nobiliare, realtà ormai desueta sia al *tempo della narrazione* che al *tempo della comunicazione* (già nel 1945) non esisteva una classe nobiliare propriamente detta in Italia. Il Duca, insieme al Presidente è sicuramente il più incline alle perversioni proposte e al metterle in pratica: sarà proprio lui, nonostante come si è detto questa sia una passione propria soprattutto del Presidente, a cominciare la pratica del cibarsi con le feci, e sarà ancora lui a siglare la condanna finale per coloro che hanno trasgredito ai regolamenti ("*Capirete ora quanto le vostre colpe siano state gravi!*"). Egli in più occasioni mette in mostra un seguace della pansessualità e non mostra una spiccata preferenza per uomini o donne. Sembra che l'oggetto del suo desiderio sia il corpo sessuale in quanto tale, al di là della sua caratterizzazione sessuale. Anche sul suo ruolo preciso dal punto di vista metaforico ho qualche riserva e, anzi, mi sembra ancora più difficile che nel caso precedente quindi, almeno in questa sede, non formulerò un giudizio. Quanto detto fin'ora sui quattro Signori basterà a capire in senso generale qual è il loro ruolo all'interno della vicenda: essi rappresentano il Potere in modo assoluto per due motivi principali che ora vorrei brevemente sottoporre al lettore.

- (i) Essi rappresentano un potere totale nella misura in cui le loro qualifiche (più o meno esplicite) rendono conto dell'intero panorama di mansioni che esiste in uno Stato moderno. Esiste una

con lei. In quest'occasione vediamo per qualche momento una statua della Madonna nel campo visivo. Ma questa è poco più di una congettura.

³ Si noterà però che il Monsignore è l'unico che alla fine del film non prenderà marito; il suo compito sarà quello di diventare un altare umano e di officiare la cerimonia. Questo ci fa rendere conto, forse, del fatto che la morale religiosa di *Salò* almeno dal punto di vista della facciata, è salva? Non credo. Mi sembra più plausibile l'idea del rovesciamento parodico delle funzioni della Chiesa, che si conservano nel pubblico e vengono meno nel privato (argomento questo di estrema attualità).

classe dominante per nascita (in questo caso la nobiltà, ma al giorno d'oggi possiamo immaginarla come composta dai figli *dei potenti*), una dominante in funzione di un ruolo amministrativo (il Presidente della Corte d'Appello), una dominante in senso culturale (religioso, qui ci riferiamo al Monsignore) e – soprattutto! – una dominante dal punto di vista del potere economico che, in un'epoca come la nostra, appare sicuramente predominante.

(ii) Essi rappresentano un potere assoluto nel senso che rappresentano un potere *dall'alto* e per questo motivo, divino. Attraverso la manipolazione dei corpi delle loro vittime i carnefici di *Salò* si prendono due prerogative che sono assolutamente e propriamente divine e che si concretizzano nel loro comportamento nei confronti dei reclusi. Vediamole quindi brevemente: (a) essi sono divini nella misura in cui si prendono la libertà di dare arbitrariamente la morte quando qualcuno sceglie volontariamente di contraddire regole altrettanto arbitrarie (e modificabili); (b) essi inventano un nuovo modello di tortura che, a mio avviso, è ancor più perverso della morte: si tratta della *finzione di morte* cioè nel far credere a qualcuno che verrà ucciso (quando magari quel qualcuno è senza colpe) per poi invece lasciarlo in vita, dopo avergli puntato una pistola scarica alla tempia e aver fatto “fuoco”.

Non mi sembra necessario aggiungere altri dettagli circa le figure dei Signori che abbiamo già approfondito a sufficienza. Qualche parola però andare spesa sulle quattro ruffiane, anche se qualcosa di loro è già stato detto nel momento di enucleare la trama dell'opera. Prima di addentrarmi nella descrizione particolareggiata vorrei proporre quanto segue, per una loro più generale comprensione all'interno del panorama dell'opera: posto che il film gode di molti riferimenti alla commedia e all'epica mi sembra opportuno sottolineare che a mio avviso le ruffiane possono essere considerate delle vere e proprie *Muse della perversione* (o anche *Antimuse*). In realtà la cosa è un po' più complessa perché esse sono in realtà – per continuare il paragone epico – sia Muse che aedi e questo andrebbe spiegato più approfonditamente. Basti dire però, anche per non annoiare il lettore, che esse sono Muse ispiratrici nella misura in cui suscitano idee perverse nella mente dei Signori e Aedi in *trance* narrativa nel momento in cui propongono le loro storie. La signora Vaccari è la Musa delle *manie* ossia di quelle pratiche sessuali che ci appaiono come eterodosse, cioè poco consone alla morale normalmente riconosciuta; il suo dominio particolare è dalla sfera delle escrezioni urinarie, di cui la Vaccari dipinge un elogio degno in un

poeta alessandrino. Mi permetto di notare come il suo cognome sia sintomatico della sua indole: Vaccari, non sarà passato inosservato, richiama volutamente la “vacca” credo non nel senso dell’animale ma nel senso dispregiativo con cui spesso ci si rivolge a qualcuno particolarmente lascivo. La signora Maggi è la protagonista del secondo girone, la patrona dell’analità e delle pratiche escrementizie. Se la Vaccari aveva composto uno splendido elogio delle pratiche di cui era portavoce, la Maggi compone un vero e proprio *panegirico* dell’orifizio anale e del suo prodotto (lo si capisce già da subito, quando la Maggi mostra orgogliosa il suo sedere, additandolo come la *parte migliore* del suo corpo). La pratica della signora Maggi è anche la più partecipata (forzatamente) perché, come si è detto, tutti devono prendere parte a un deprecabile banchetto a base di escrementi. La signora Castelli, poi è la narratrice che propone alla compagnia le storie più macabre e, anche se il suo racconto sulle torture, è particolarmente breve, non è meno accorato delle altre e sotto un certo punto di vista è anzi più importante: sarà infatti quella storia a dare ai Signori l’ispirazione per l’ultima orgia sanguinolenta. C’è poi la quarta ruffiana, di cui non si conosce il nome, che svolge la funzione di accompagnare musicalmente le storie delle tre Muse. Il suo ruolo è particolare perché, mentre sarà muta spettatrice delle pratiche sordide a cui gli altri si dedicano, sarà l’unica (fra i “carnefici”) ad avere un rimorso di coscienza e a suicidarsi, sul finire del film. Non si pensi però che il messaggio lanciato dalla sua morte sia positivo; a mio avviso più che di un rimorso di coscienza si potrebbe pensare a una *presa* di coscienza di tutto ciò che era stato compiuto. Il risveglio della coscienza, causando una pesantezza insopportabile sull’animo della donna, l’ha indotta al suicidio proprio mentre fuori degenerava la follia sessuale dei suoi compagni.

Completata questa prima parte di analisi *specificca* mi sembra giunto il momento di portare un tentativo di interpretazione complessiva del film, per quanto questo possa essere difficile. Più che una teoria unitaria quanto segue apparirà forse come una serie di osservazioni; s’imputi questa impressione alla difficoltà di cucire insieme tanti elementi importanti e particolari in un contesto altrettanto complesso.

Una prima osservazione che vale la pena fare è che *Salò* faceva parte di un più ampio progetto di Pasolini, la cosiddetta *Trilogia della morte*. Essa avrebbe dovuto opporsi alla precedente *Trilogia della vita* dove – in opere come *Il Decameron* – Pasolini aveva squadernato davanti agli occhi del pubblico

una idea di corpo per così dire positiva o, quantomeno, goliardico – grottesca. In *Salò* si ha il rovescio della medaglia, la naturale complementarità di un progetto più grande. Dice Pasolini

Il sesso in Salò è una rappresentazione [...] di questa situazione che viviamo negli ultimi anni: il

*sesso come obbligo e bruttezza.*⁴

La dimensione di corpo e di sessualità che ci viene proposta in *Salò* ha effettivamente una componente macabra, negativa, squallida e sordida che i precedenti film non avevano. Eppure anche nel *Decameron* o nei *Racconti di Canterbury* il sesso la faceva da padrone. Il cambiamento di rotta è testimoniato, oltre dal fatto che sappiamo che Pasolini avrebbe voluto fare un altro film dal titolo *Porno – Teo – Kolossal*, anche da alcune affermazioni dello stesso Pasolini:

Ognuno in Italia sente l'ansia degradante, di essere uguale agli altri nel consumare [...]: perché

*questo è l'ordine che egli inconsciamente ha ricevuto e a cui deve obbedire [...]. Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza.*⁵

Questa dunque la convinzione con cui Pasolini si mette al lavoro e consegna questo film alla posterità; un film il cui scopo ci appare chiaramente in un'altra dichiarazione pasoliniana:

Mi interessava vedere come agisce il potere dissociandosi dall'umanità e trasformandola in oggetto.

E ancora:

*Nel potere, in qualsiasi potere [...] c'è qualcosa di belluino. Nel suo codice e nella sua prassi, infatti, altro non si fa che sancire e rendere attualizzabile la più primordiale e cieca violenza dei forti contro i deboli [...]*⁶

Il film quindi, per bocca di Pasolini, può essere letto come una fenomenologia della sopraffazione del potere una volta che esso è *scollato* dalla società e può disporre liberamente dell'uomo, che diventa merce di consumo per il potere stesso. Ma questo ci porta ad alcune interessanti considerazioni che ora voglio

⁴ Pier Paolo Pasolini, in un'autointervista al *Corriere* il 25 Marzo del 1975

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Gli italiani non sono più quelli*; articolo sul *Corriere* l'11 Luglio 1974

⁶ Pier Paolo Pasolini, in un'autointervista al *Corriere* il 25 Marzo del 1975

proporre al lettore. In primo luogo, per chi conosce l'ideologia pasoliniana circa le condizioni della società italiana dell'epoca, saprà ch'egli credeva fermamente nel fatto che il neofascismo consumistico riducesse gli uomini in schiavi, macchine alienate dedite solo al consumo (riprendendo un tema marxiano⁷); da questo punto di vista, nella villa di Salò si ha una esplicitazione di tale teoria: quando il potere è scollato dalla società e dalle norme (le leggi qui vengono dai carnefici stessi) esso è libero di mercificare l'uomo, abusandone come meglio crede. Per approfondire il secondo aspetto necessito di un'ulteriore citazione, stavolta non di Pasolini ma di uno studioso di elevato rigore intellettuale:

*Salò è di certo un film estremo, che risponde alla sfida della Tolleranza rappresentando tutto ciò che viene rimosso dall'immagine che la società da' di sé [...]*⁸

Questa teoria mi sembra particolarmente affascinante perché connette *Salò* con un filone di studi antropologici ed etnografici più antichi. Nella fattispecie mi rifaccio agli studi sull'origine delle buone maniere, sulle soglie dell'orrido, e sull'interessantissima teoria esposta da Elias circa l'*homo clausus*⁹. Elias sostiene cioè che l'uomo moderno viva un continuo condizionamento operato da parte della società che gli impone di chiudere (da qui *clausus*) i suoi orifizi, disciplinandone il funzionamento secondo delle norme che essa detta. In questo senso *Salò* sarebbe l'esatto rovesciamento dell'*homo clausus* e della sua modernità, ma anche la sua più naturale dimostrazione: quando la società – con le sue norme – viene meno e l'uomo è libero di autodefinire le leggi della sua vita, egli privilegia inevitabilmente la sua dimensione istintuale, sessuale, sadica e “aperta”

08/12/2010

Giuseppe Previtali

⁷ Dice Pasolini: *[Salò] è la rappresentazione [...] di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo*. Ibid.

⁸ Serafino Murri. *Pier Paolo Pasolini*. 1995

⁹ N. Elias *La civiltà delle buone maniere*

BIBLIOGRAFIA

- S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*. 1995
- Autointervista di Pasolini al Corriere della Sera, 1974
- Autointervista al Corriere della Sera, 1975
- Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*. 1995
- Analisi di *Salò* di Angela Molteni

FILMOGRAFIA

- Pier Paolo Pasolini, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*. 1975