

# Pasolini anti-moderno: l'utopia negativa di *Salò* e *Petrolio*

Gilda Policastro

## I. *Vedere/non vedere*

Non è infrequente, nella nostra tradizione letteraria, che il significato più proprio di un'opera finisca con l'essere compreso con maggior aderenza all'*intentio auctoris* non dai canali solitamente preposti alla discussione critica, ma da organismi deputati al controllo e alla verifica extra estetica dei contenuti dell'opera stessa, come la censura. Fu, ad esempio, già delle *Operette* e dei *Paralipomeni* leopardiani, e la storia si ripete, a distanza di quasi un secolo e mezzo, per un'altra opera "terribile", come il testamentario *Salò* di Pasolini: prima che sulla stampa o dalla critica è proprio la motivazione della censura a decretare, com'era del resto prevedibile, l'ennesimo scandalo di cui l'autore fu volontario e consapevole protagonista. È in poche righe che si rileva per la prima volta, all'interno di quella motivazione, il modo in cui la ormai quasi formulare *oscenità* pasoliniana, innegabilmente presente nel nuovo film, andasse a scapito delle possibilità di autentica emersione della «vera tematica ispiratrice» dell'opera: «l'anarchia di *ogni* potere»<sup>1</sup>. E già dal comunicato immediatamente successivo all'ultimo ciak Pasolini era peraltro venuto evidenziando, di quella sua opera rivelatasi a posteriori tragicamente ultima, ancor prima che il movente testuale sadico, l'intenzione di elaborazione drammatica di una «metafora del potere»: attraverso il motivo (peraltro non occasionale, com'è evidente) del sesso, e cioè attraverso la modalità tipicamente sadica di messinscena funzionale dei corpi e di ripetizione seriale degli atti di sopraffazione erotica compiuti su di essi, *Salò* si era così proposto di offrire una rappresentazione del rapporto di abuso che inevitabilmente lega i potenti e i sottoposti, andando a rimarcare il carattere coercitivo insito nell'esercizio stesso del potere. E non solo del potere nazifascista, sotto il cui travestimento si celava la riflessione ideologica ben più radicale e a largo raggio del film, ma, per l'appunto, di *ogni* potere o di quel potere, più in particolare, legittimato dalla sottomissione di chi lo subisse, in qualsivoglia epoca storica<sup>2</sup>. Sin dai titoli di testa di *Salò*, in effetti, appariva chiaro come il Sade da

---

<sup>1</sup> Si cita dai materiali esaminati presso l'archivio del Fondo Pasolini della Cineteca di Bologna e già variamente utilizzati nel nostro precedente studio sull'ultimo Pasolini, *Il potere come degradazione e l'apocalisse come soluzione: Pasolini da "Salò" a "Petrolio"*, in *Apocalissi e letteratura*, a c. di I. De Michelis, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 217-30, di cui questo nuovo saggio costituisce, a un tempo, un approfondimento e il seguito ideale.

<sup>2</sup> «Ognuno odia il potere che subisce, quindi io odio con particolare veemenza questo potere che subisco: questo del 1975», scrive Pasolini in un'intervista rilasciata nel '75 a Gideon Bachmann e Donata Gallo, ora in *Per il cinema* [da qui in avanti *PC*], vol. II, Milano, Mondadori, 2001, pp. 3023-31; 3027.

cui Pasolini traeva il proprio soggetto non fosse soltanto riconducibile all'autore de *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, ma anche, e forse più propriamente, al Sade oggetto della riflessione teorica di Barthes: un Sade, cioè, riletto in chiave a-storica, in virtù dell'affondo nel tema dei rapporti di reversibilità e intercambiabilità intercorrenti tra carnefice e vittima, in qualsivoglia contesto storico, sociale, culturale. Non è certo casuale che nella bibliografia anteposta al film, assieme agli altri titoli in seguito variamente affioranti nelle conversazioni tra i quattro Signori, si menzioni proprio il libro di Barthes del '71<sup>3</sup>, incentrato sulla reversibilità dei ruoli all'interno della cornice sadomasochistica, oltre che sulla meccanica e rigida codificazione delle pratiche specificamente connesse.

Ma, insieme al motivo dell'interscambiabilità e dunque della casualità del ruolo di sopraffattore/sopraffatto, a ripetersi da Sade-Barthes (e a radicalizzarsi fino a diventare funzionale al racconto e alla traduzione drammatica del nucleo ideologico del film), nelle due opere pasoliniane ultime, è soprattutto l'elemento *scenico*, ossia la ricodifica del pre-testo (a dirla con Genette) sadiano nei termini della mera rappresentazione: meglio ancora, citando direttamente da Barthes, la funzione di passaggio dal «racconto» alla «praxis» entro lo spazio «intermedio» della «virtualità», strettamente connesso, come poi in Pasolini, all'ambito del «vedere»<sup>4</sup>. Un ambito evidentemente strutturale, all'interno della codifica tipologica delle sequenze di *Petrolio* sottotitolate *Visione* (mentre titolo vero e proprio ne è *Il Merda*, dal nome del protagonista della sezione): sequenze che occupano i due lunghi appunti 71 e 72, a loro volta articolati in ventisei paragrafi (più una *Fine*, un *Gran Finale* e un *Ultimo sprazzo*). È qui che si complica, distinguendosi fra “Gironi”, “Categorie”, “Modelli” ed “Elementi”, la scarna configurazione architettonica di *Salò*, viceversa contenuta entro i tre soli gironi del “Sesso”, della “Merda” e del “Sangue”. L'adozione, poi, in *Petrolio* di una prospettiva straniante, in quanto plurima e sdoppiata, mentre garantisce al Pasolini narratore di mantenere una solida posizione giudicante, consente altresì di enfatizzare lo sfasamento tra l'epoca della *Scena* attuale («un museo degli orrori») e quella di un tempo passato che «traspare nel fondo [...] quasi per un casuale e allucinatorio concentrarsi su esso dello sguardo» e «si mostra in tutta la sua sperduta, colorita, antica confusione»<sup>5</sup>. A compiere materialmente l'attraversamento pseudoinfernale è infatti, all'interno della *Visione*, la coppia “il Merda”- Cinzia, seguita nel suo percorso dal protagonista del romanzo, Carlo («colui che vede», *P.* 1559), posizionato sopra un carrello mobile «come un regista»: non ci troviamo più dunque a seguire il percorso di un “io” che attraversa l'inferno della realtà contemporanea (per giunta rinnovando e amplificando la propria

---

<sup>3</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil, 1971, che d'ora in avanti si citerà dall'edizione italiana: R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 134-136.

<sup>5</sup> Si citerà d'ora innanzi con la sigla *P* dall'edizione P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998; qui dalle pp. 1566; 1563.

presenza nell'alter ego-guida, di nome "Pasolini"), come nella precedente riscrittura visionaria tentata dall'incompiuta *Divina Mimesis*.

L'elemento visivo rimbalza dunque come tratto di forte connotazione dalla trama di *Petrolio* ai fotogrammi di *Salò*, in cui le torture vengono non inflitte ma *contemplate* dai Signori: così nell'atroce e culminante sequenza finale, dove la perversione del vedere trova una propria efficace traduzione simbolica nella diffrazione dello spettacolo dell'orrore, visualizzato a distanza attraverso un binocolo.

## II. *Carnefice/ vittima*

Nell'ambito delle celebrazioni per il trentennale della morte di Pasolini, l'Auditorium di Roma ospitava una mostra di Fabian Cevallos, il fotografo ecuadoriano che aveva immortalato in trentasei scatti le sequenze finali di *Salò*<sup>6</sup>, rifiutandosi successivamente di prestare le foto a qualunque utilizzo commerciale o di propaganda. La decisione di renderle pubbliche maturò, invece, per esplicita dichiarazione dell'autore, all'indomani dello scandalo di Abu Ghraib: una messinscena sadica paragonabile alle torture di *Salò*, ma tanto più orripilante in quanto immediatamente riconducibile a un contesto attuale di costrizione-sopraffazione<sup>7</sup>.

È partendo perciò non solo dalla fine (le ultime opere cui Pasolini attese) ma dal *dopo* (le riflessioni intercorse negli ultimi trent'anni su quelle opere *finali*), operazione peraltro quanto mai legittima per un autore volontariamente e programmaticamente postumo, che si arriva a coglierne a pieno l'itinerario ideologico. Un itinerario culminato nell'esito definito dal titolo di questa riflessione *antimoderno* per implicita aderenza alle resistenze che circondano sin dal suo conio la categoria critica, peraltro ormai praticamente in dismissione, di *postmoderno*. Se non è inedita la riconduzione del pessimismo pasoliniano più radicale all'ultima fase della sua opera, dov'è più ferma e ribadita la sfiducia in una possibile palingenesi dal basso, dalle classi marginali, dai

---

<sup>6</sup> La personale di Cevallos si tenne a Roma dal 19 settembre al 2 novembre del 2005. Le foto sono ora disponibili nel catalogo *Salò: mistero, crudeltà e follia. Una testimonianza fotografica di Fabian Cevallos*, Roma, L'Erma di Bretschneider, s.d.

<sup>7</sup> Sull'aspetto della messinscena nelle foto delle torture ha riflettuto Slavoj Žižek in *America oggi. Abu Ghraib e altre oscenità*, Verona, ombrecorte, 2005, all'interno del capitolo intitolato *L'oscenità del potere* (pp. 64-80). In esso si individuava il maggior elemento di scandalo, rispetto alla vicenda di Abu Ghraib, non tanto nelle torture in quanto tali, dal momento che, sia pur in modo sotterraneo e non dichiarato, le sopraffazioni di natura fisica a scopo punitivo sarebbero notoriamente e largamente perpetrare all'interno delle carceri. È viceversa alla teatralizzazione, ovvero alla esplicita traduzione della violenza in spettacolo sadico, che si attribuiva la maggiore responsabilità di quello scandalo: per Žižek nelle foto delle torture il mondo occidentale si autorappresenterebbe come violento per una sorta di brutale monito ai popoli che intende sottomettere, rendendo espliciti i principi della forza e della sopraffazione posti a fondamento del dominio occidentale: «lo scontro tra il mondo arabo e la civiltà americana non corrisponde affatto a uno scontro tra le barbarie e il rispetto per la dignità dell'uomo ma a uno scontro tra un tipo di tortura brutale e anonima e un'altra intesa come spettacolo mediatico, in cui i corpi delle vittime servono da sfondo alle stupide facce sorridenti, da "americano innocente" dei torturatori» (p. 77).

giovani, rispetto agli imperanti valori borghesi, tutori del conformismo e dell'artificio, non risulta ancora del tutto a fuoco il momento preciso in cui tale svolta si sarebbe fino in fondo compiuta nell'ideologia pasoliniana; allo stesso modo paiono suscettibili di ulteriore approfondimento le modalità formali e il trattamento tematico di quell'«abiura» fattasi negli anni sempre più estrema e radicale<sup>8</sup>.

A porsi al centro delle due opere finali, intanto, è la drastica riconduzione dello sviluppo storico alla sua fase conclusiva, prima di allora variamente considerato da Pasolini entro una prospettiva di miglioramento e possibilità di riscatto, sia pur a lungo termine: ma «Hegel si è», dice un caustico Appunto di *Petrolio*, «sia pur divinamente, sbagliato» (*P*, 1668). L'avvento del neocapitalismo, con l'immissione di nuovi falsi valori e nuovi falsi miti avrebbe invece progressivamente determinato un drastico ridimensionamento del conflitto infragenerazionale e interclassista, arrivando a decretare l'affermazione e, via via, il dominio incontrastato di un unico modello praticabile, in qualunque contesto sociale e storico: quello merceologico. È senza dubbio questa estrema consapevolezza, ribadita con insistenza, a marcare la distanza dell'ideologia dell'ultimo Pasolini dal vitalismo filogiovanile dei decenni precedenti, vitalismo che aveva permeato il ventennio iniziale della sua produzione, arrivando grosso modo fino a *La Rabbia*, del '63. Nel documentario, di recente restaurato e riproposto al cinema per la regia di Giuseppe Bertolucci, l'ingresso delle classi povere nella storia e di altre nazioni sullo scenario occidentale («si chiama colore la nuova estensione del mondo») era ancora riferibile nei termini dell'utopia di un riscatto sociale degli ultimi (sebbene poi in quello l'«inarrestabile ciclo della produzione» preludesse alla paventata «fine della storia»). La lotta fra le classi che avrebbe dovuto portare al potere «il primo figlio istruito dei padri operai usciti dalla guerra» si dava, a quell'altezza, come possibilità perseguibile e, anzi, fiduciosamente prefigurata: «solo la rivoluzione», si sente enfaticamente dalla voce fuori campo del documentario, «salva il passato»<sup>9</sup>.

### 3. *Giovani/padri*

---

<sup>8</sup> All'indomani della messa in onda televisiva di *Accattone*, nel rilevare la trasformazione del tessuto sociale intercorsa dall'epoca della realizzazione del film, nell'ottobre del 1975, Pasolini rimarcava il proprio sconcerto rispetto all'evoluzione linguistica delle classi popolari. Evoluzione da intendersi in senso negativo, come adeguamento all'omologazione borghese, ed estensibile poi a un complessivo mutamento esteriore, stigmatizzato in termini che tornano particolarmente illuminanti nell'ottica qui da noi considerata: «Se io oggi volessi rigirare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei un solo giovane che fosse nel suo "corpo" neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattone*. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute. Non soltanto egli non avrebbe lo spirito e la mentalità per dirle: ma addirittura non le capirebbe nemmeno» (*Il mio "Accattone" in Tv dopo il genocidio*, in *Lettere luterane*, qui da *Saggi sulla politica e sulla società*, [d'ora in poi *SPS*], Milano, Mondadori, 1999, p. 677).

<sup>9</sup> Si cita qui da *La rabbia di Pasolini*, ipotesi di ricostruzione del documentario originale diretto da Pasolini e Giovanni Guareschi (1963), e realizzata con la collaborazione della Cineteca di Bologna da Giuseppe Bertolucci nel 2008.

Negli scatti di Cevallos, mentre i Signori contemplanò, come si anticipava, le torture da lontano, in primo piano si stagliano le figure dei giovani collaborazionisti, non distinguibili in nulla, se non nel corredo degli strumenti di tortura, dalle vittime: altrettanto nude e similari, se non identiche, nei tratti somatici. Tutti i corpi, ribadiamo, sono indistintamente nudi (e non, come li preferiva Sade, coperti da indumenti sia pur minimi che alludessero alla proibizione)<sup>10</sup>: nudi, dunque, in quanto indifferenziati. E inoltre tutti, o quasi, i protagonisti di questi scatti, sono *giovani*.

Per gli attori di *Salò*, nelle interviste realizzate in contemporanea alla lavorazione del film, Pasolini riproponeva il formulario standard dei suoi corsivi di quegli anni: i giovani sembrerebbero aver perso del tutto l'autenticità primigenia che era stata loro attribuita dallo stesso autore ai tempi di *Ragazzi di vita* e di *Accattone*, diventando indistintamente e irrimediabilmente «brutti o disperati, cattivi o sconfitti»; soprattutto, espressione metaforica che pertiene particolarmente al nostro discorso, «indossano la veste dell'infelicità»:

i figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri. Il loro aspetto fisico è quasi terrorizzante, e quando non terrorizzante, è fastidiosamente infelice. Orribili pelami, capigliature caricaturali, carnagioni pallide, occhi spenti. Sono maschere di qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica. Oppure, sono maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà<sup>11</sup>.

A ritornare con maggior insistenza, tanto negli scritti teorici quanto nella elaborazione narrativa, sono per l'appunto i particolari fisici esaltati dai ritratti di Cevallos, ossia le chiome e i membri: emblemi ossessivi, ad esempio in *Petrolio*, del più completo e irrimediabile abbruttimento dei giovani:

[...] enorme importanza ha il Pelo, sotto forma di baffi, di barbe, di basette, di frange, di boccoli, di code, di altre forme a cui la precedente civiltà non ha dato un nome. Chi ha una testa piena, gonfia, coi capelli dalle radici fitte sulla fronte e le tempie che finiscono in fondo al collo con un lungo xxx che dà l'ultimo tocco alla fitta ondulazione che li sommuove tutti come in una perfetta messa in piega o nella 'permanente' delle signore degli Anni Quaranta: generalmente sotto una simile pettinatura la faccia non è particolarmente brutta e ripugnante, è al contrario, piuttosto regolare: ma è grigia, anonima, e talmente umiliata da quella pettinatura 'citata' da un periodo che egli non conosce, da riuscire mostruosa, fino a stringere il cuore (*P*, 1571).

Non per caso la messa a fuoco più insistita dei corpi e dell'abbigliamento giovanile si svolge in relazione all'attraversamento del Primo Girone della *Visione*, quello della "Bruttezza", dove Carlo

---

<sup>10</sup> Cfr. Barthes, *Nascondere la donna*, in *Sade* cit., pp. 111-12.

<sup>11</sup> *PC*, 2064; *SPS*, p. 543.

può contemplare dal suo carrello mobile – alla maniera, ripetiamolo, di un regista –, i coetanei del Merda, ma «ancora più brutti e ripugnanti». La ricorrenza ossessiva delle chiome e del membro virile si era data in modo parossistico già nell'Appunto 55 (*Il Pratone della Casilina*), in cui il racconto della volontaria sottomissione sessuale di Carlo era passato attraverso un approfondimento descrittivo dell'aspetto dei giovani borgatari, con dettagli assai ravvicinati e particolareggiati in relazione alle chiome, l'abbigliamento, il membro virile, col desultorio riaffiorare di un rimpianto nostalgico per l'ideale del ribellismo giovanile, ormai a quell'altezza in definitivo tramonto. Così nell'accorato ritratto di uno di quei giovani:

la testa di Gustarello era un vero capolavoro della natura. Il suo biondo era quello dell'oro, ma di un oro chiaro e ben lustrato. Alle radici c'era qualche oscurità, ma alla superficie era di una chiarezza accecante. Anche lui aveva la riga da una parte: ma i capelli erano molto più lunghi e abbondanti di quelli del ricetto, e i due mucchi di capelli divisi dalla riga erano come covoni di grano scompigliati dal vento e illuminati di striscio da un sole al tramonto. [...]. Il venticello caldo della sera li aveva un po' spettinati, e sopra le due raggere compatte, che di qua e di là della riga accurata, andavano dalla fronte alla nuca, si era formata una specie di peluria o lanugine in cui l'oro era proprio bianco, e pareva una specie di luce promanata dai vortici e dai nodi più folti della pettinatura, così selvaggia e preziosa al tempo stesso. Niente, per la verità, in Gustarello, era all'altezza della sua testa (*ivi*, 1418-19).

L'interruzione dell'idillio segnata dalla brusca *correptio* finale valeva a marcare a posteriori come tratto prevalente dell'intera sequenza la riprovazione rispetto all'attitudine oramai definitivamente in voga da parte dei giovani anche meno provvisti economicamente a scimmiettare i modelli dominanti, piegandosi all'omologazione e al conformismo:

[...] discutevano tra loro, con le loro battute, come se fossero davanti al baretto sotto casa, o in una riunione sociale. Guardavano ridendo quello a cui toccava il 'turno' e poi riprendevano le loro discussioni ora eccitate, piene di foga, ora tranquille, quasi bonarie. In quella loro 'socialità' si dissolveva – ipocritamente – la loro realtà sessuale, quasi che fosse secondaria. Eppure ci tenevano a esibire anche fra loro la violenza dei loro grembi dentro i calzoncini americani, duri e stretti [...]. Era inutile che fingessero, tra loro, che quel punto dei loro calzoncini non esistesse, o che fosse normale, così normale da volatilizzarsi nell'atmosfera 'speciale' dei loro rapporti tra pari, tutti ragazzi poveri, che sapevano così ben recitare la parte dei dritti (*P*, 1420-21).

La simpatia che non cessava di trasparire, perlomeno in alcuni tratti, dai volti dei nuovi borgatari appare dunque, valutata ancora una volta dalla fine, come una mera proiezione del desiderio di Carlo (e, per suo tramite, dell'autore): quei giovani si erano limitati a svolgere il ruolo ricevuto con una gran fretta, peraltro, di ricevere il pagamento pattuito (ancora Gustarello: «stette un po'

indeciso, come ad aspettare un congedo, poi, in silenzio si voltò e se ne andò», *P.* 1420), non cedendo mai ad alcun moto sentimentale o di autentico piacere: già crudeli come adulti, non recavano che debolissime tracce di quella primigenia innocenza che all'altezza degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta (e cioè nella prima fase della sua opera), Pasolini aveva immaginato allignasse in loro.

Anche nella *Visione*, come si anticipava, oggetto polemico ricorrente si confermano i capelli e l'abbigliamento, oltre alla deprecazione di una sessualità vissuta non più, ormai, come occasione vitale ma, viceversa, come esperienza totalmente degradata e convenzionale, con l'esito estremo del conformismo della coppia. A efficace emblema di tale conformismo, va quell'incedere del Merda e di Cinzia allacciati con incomprensibile ostinazione dalla prima sequenza all'ultima del loro attraversamento delle borgate condotto in chiave evidentemente infernale, in una morsa che si rivelerà fatale per l'uomo:

il male che gli fa il braccio con cui stringe e regge su di sé come un sacco la sua donna, deve essere ormai insostenibile. Egli cerca di sorridere con aria paziente e indifferente; ma poi, invece, di schianto, cede. Sbarella col viso una smorfia di dolore disumano, il braccio si stacca dalla spalla della mecca, restando perciò stecchito, e, sturbandosi il Merda "cade come corpo morto cade" (*ivi*, 1631).

Ciò a estrema e non necessaria conferma dell'insincerità della pubblica esibizione dell'amore, che affiora attraverso la metafora ridimensionante del gravame fisico, sin dalla prima apparizione dei due personaggi: «[...] si vedono il Merda e Cinzia, sempre strettamente allacciati, e lei sostenuta dal suo uomo, come se fosse 'malata o impedita', cioè, praticamente, come un sacco di patate» (*ivi*, 1564).

Di nuovo, come nel ritratto di Gustarello, l'idillio viene immediatamente rovesciato da una formula correttiva che ne svela a posteriori l'infondatezza. Al motivo dell'abbraccio insensato della coppia Pasolini aveva già dedicato un mordace passaggio di un'altra delle *Lettere luterane*:

i giovani maschi che camminano quasi religiosamente per strada tenendo con aria protettiva una mano sulla spalla della donna, o stringendola romanticamente per mano, fanno ridere o stringere il cuore. Niente è più insincero di un simile rapporto che realizza in concreto la coppia consumistica<sup>12</sup>.

Tanto la messinscena sadica del *Pratone della Casilina*, quanto il neocinismo antiborghese della *Visione*, fino alla estrema violenza delle torture in *Salò*, parrebbero dunque momenti decisivi in direzione della definitiva palinodia del mito giovanile, a sua volta funzionale al ripudio dell'utopia

---

<sup>12</sup>Cfr. il *Soggetto per un film su una guardia di PS*, in *SPS*, pp. 629-30.

di un rivolgimento sociale. La verifica dell'azzeramento dei conflitti e dei contrasti non porterà comunque Pasolini ad anticipare l'ideologia postmodernista che, in ritardo di un decennio almeno rispetto agli Stati Uniti, tra gli anni Ottanta e Novanta, avrebbe propagandato anche da noi l'ottimistica mitologia dell'epoca nuova e dell'uomo nuovo: quella verifica conserva, al contrario, in Pasolini i tratti di una tormentosa resa all'accadere, a petto della salvaguardia nella propria coscienza dell'utopia rivoluzionaria: «solo la rivoluzione», ricordiamolo, «salva il passato» e «la classe della bellezza e della ricchezza» costituiscono «un mondo che lascia fuori dalla sua porta» (ancora da *La rabbia*). L'intervista del '63 che Bertolucci pone a conclusione del documentario restaurato, se confrontata alla disperazione senza riscatto inscenata meno di un decennio dopo nell'ultimo film e nell'ultimo romanzo pasoliniani, acquista maggior forza di premonizione. L'«arrabbiato» viene nell'intervista ricondotto al tipo letterario che veicola nella cultura di determinati momenti storici (ad esempio la letteratura della Resistenza) il disagio sociale: in un contesto socio-culturale in cui la percezione di quel disagio è però venuta del tutto a mancare, si è data come inevitabile conseguenza la scomparsa, per converso, di una protesta a qualunque livello, e la riconversione della rabbia in accettazione incondizionata del proprio destino, da parte di vittime rassegnate e passive. Così per il Carlo del Pratone, che espone volontariamente il proprio corpo alla sopraffazione, sia pur entro un contesto di plateale messinscena, predisposta ad arte (emblematico è lo stilema «come obbedendo», a chiosa di uno dei momenti topici della sequenza, in *P*, 1434), o i giovinetti di *Salò*, il cui solo obiettivo parrebbe sostituirsi ai carnefici, i quali a loro volta vengono persino stimolati a compiere il male, dall'atteggiamento rinunciatario delle vittime: «Renata (*urlando*): Nooooooooooooo!!!! Nooooooooooooooooooooooooooooo!!!! Uccidetemi...almeno il Dio che invoco avrà pietà di me. Uccidetemi prima di disonorarmi...».

Sicché il Signore (che nella sceneggiatura ha, come gli altri, un nome sadiano), prorompe in un commento senz'altro più cinico che commosso: «Blangis: Possano essere maledetti i miei occhi se questa lagna non è la cosa più eccitante che io abbia mai udito<sup>13</sup>».

#### 4. *Merce/merda*

Che la fine dell'utopia rivoluzionaria concomitante con l'abdicazione del mito giovanile sia però un impulso regressivo degli ultimi anni è considerazione in parte da correggere, tanto alla luce di ciò che il restauro del documentario del '63 ha permesso di riconsiderare, e tanto avvalorando l'ipotesi di Antonio Tricomi, che nel libro *Sull'opera mancata di Pasolini* retrodata all'anno di composizione delle sei tragedie borghesi, cioè al '66, la percezione pasoliniana del nesso tra

---

<sup>13</sup> *PC*, p. 2048.

l'affermazione del neocapitalismo e l'azzeramento tanto dei contrasti generazionali quanto dei conflitti interclassisti: «i Figli», scrive Tricomi, «non sono meno servi dei Padri, con i quali hanno in comune l'estrazione sociale e dai quali hanno imparato il vizio della falsa coscienza, dell'ubbidienza cieca al più forte»<sup>14</sup>.

La svolta dell'ultimo Pasolini parrebbe a questo punto determinante non tanto in termini ideologici, se è vero che le premesse della regressione si pongono già in precedenza, e che l'*Abiura dalla Trilogia della vita*, coeva al ripensamento di *Accattone*, riduce la precedente visione vitalistica e giovanilistica ad argomento mitico (come accadeva per l'appunto nella *Trilogia*) o cronachistico (come, invece, nel citato *Soggetto per un film su una guardia di PS*), e non più storico (cosa che poteva ancora darsi fino a *La rabbia*)<sup>15</sup>. Tale svolta si mostra, invece, decisiva, entro i termini di una traduzione drammatica dell'ideologia pessimistica e rinunciataria, fattasi sempre più radicale e fino in fondo palinodica rispetto all'ipotesi di un rinnovamento dal basso, ma espressa nelle forme della pura rappresentazione, e cioè della finzione drammatica.

Se è possibile dunque individuare il movente ideologico di *Salò e Petrolio* in quel fenomeno storico che Pasolini stesso aveva definito, con una formula divenuta poi topica, un «genocidio culturale» - ossia quel fenomeno di azzeramento di una intera classe sociale compiuto attraverso la manipolazione brutale non solo dei corpi, ma addirittura delle coscienze-; e se dalla verifica dell'appiattimento sui bisogni omologanti indotti dalla cultura consumistica era derivata a Pasolini la consapevolezza della definitiva infondatezza del precedente mito giovanile e, di conseguenza, la sconfessione della vitalità sessuale come bisogno primordiale e gioioso (resistente ancora nel *Decameron* o nella *Trilogia* nel suo complesso); l'effetto di questa integrale rimessa in discussione viene ad essere una più lucida analisi dei meccanismi legati al potere, culminante nella definizione di questo come rapporto di forza a-temporale, con identici contenuti di violenza al di là della sua connotazione storica. Le immagini di Cevallos dicono, a posteriori, ancora più chiaramente di quella passività assoluta delle vittime, e quindi in qualche modo della loro irrimediabile complicità (del resto è evidente come nel film non si tentasse nessun'azione collettiva di protesta, e come il gesto di protesta del giovinetto Ezio, consistente nel levare un pugno chiuso all'indirizzo dei repubblicani rimanesse isolato e sin troppo esibito). Così nella sequenza di *Petrolio* intitolata *Acquisto di uno schiavo* (Appunto 41), primo e forse unico esplicito accenno a un'«esperienza sadica», *P*, 1357), l'incontro tra Giana e l'intellettuale Tristram da occasione di riscatto per entrambi si rivela solo l'ennesima prova di sottomissione della vittima, oltre che del divario incolmabile tra il mondo occidentale e il sottomondo esotico. Tra l'altro la vittima, giovane, non ha

---

<sup>14</sup> A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini: un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>15</sup> Da un'intervista apparsa su «Il resto del Carlino», 12 aprile 1975: «In questo senso sono in polemica con l'ideologia di sinistra che pone sempre il dovere di essere nella storia. Ci ho creduto anch'io, negli anni '50, ma è un'illusione».

fatto mostra di poter provare altro sentimento che la cieca obbedienza, mentre il carnefice, adulto, è riuscito a conoscere alcuni istanti di vera commozione. Ciò a ulteriore sanzione della non sovrapposibilità o coincidenza ideologica tra la condizione di vittima e una sorta di supremazia etica ed esistenziale del debole: l'idea pasoliniana di un riscatto, del resto, si è resa nel frattempo ipotizzabile, come si anticipava, solo in condizioni del tutto mitiche, al di fuori dalla storia e del mondo civilizzato (qui alle foci del Nilo).

Già Adorno, nella *Dialettica dell'illuminismo*, aveva accostato la rigida codificazione dei rapporti sadici alla pianificazione dei ruoli e delle attività nell'alveo della società borghese<sup>16</sup>. L'analogia della concezione sadica entro cui si iscrive la valutazione pasoliniana della società merceologica potrebbe in effetti indurci a considerare anche Pasolini un teorico della modernità. Ma esemplare della spinta verso una direzione ancora più estrema e dichiaratamente antimoderna ci pare l'autocommento alla sequenza in cui una giovane viene costretta a cibarsi dei propri escrementi:

il brodo Knorr oppure i biscotti Saiwa sono merda: questo nel film non risulterà. Ma è chiaro che io mentre lo giro lo penso; non so se poi verrà fuori o no. [...] Se io facessi un film su un industriale milanese che produce biscotti, e poi li reclamizza, e poi li fa mangiare a dei consumatori, potrei fare un film terribile: sull'inquinamento, sulla sofisticazione ecc. ecc.; ma non posso star lì a rappresentare un industriale milanese [...] un film realistico in questo senso non lo posso fare [...]<sup>17</sup>.

## 5. Intellettuale/Voyeur

Concludendo il nostro percorso, da quali elementi emerge, soprattutto, allora, l'antimodernità di Pasolini? Primariamente, a quanto pare, dalla posizione assunta nelle opere rispetto al contesto storico a cui esse provano ad opporsi. Pasolini non si cala mai nel disagio, non vi si compromette realmente, se non con la sua tragica fine, emblema, peraltro, di una insistita attitudine a porsi al centro della scena in qualità di martire: vittima di un mondo che aborre e che però non si astiene dal mitizzare, fosse anche in chiave negativa come nelle ultime opere, opere testamentarie non solo loro malgrado: difficile immaginare come il successivo percorso avrebbe potuto articolarsi, dopo la negazione integrale e senza scampo di *Salò*. L'emblema migliore di Pasolini è perciò il binocolo dell'intellettuale che guarda da lontano (alla maniera suggerita dall'episodio della schiava in *Petrolio* o resa emblematica nella sequenza delle torture osservate alla debita distanza nell'ultimo film).

---

<sup>16</sup>M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, traduz. R. Solmi, introduz. C. Galli, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>17</sup> *SPS*, 3021.

Più rispondente ai ritornanti tempi delle catastrofi storiche è parsa, viceversa, ad alcuni critici la scelta recente, uguale e contraria, di un dichiarato erede di Pasolini come Roberto Saviano, intellettuale che è rifuggito dal centro della scena (il Sistema, come viene definito in *Gomorra*) per immergersi, motoretta e taccuino alla mano, nel cuore delle periferie, relegandosi “ai margini”<sup>18</sup>. Quella funzione intellettuale che Pasolini era stato fieramente consapevole di incarnare non avrebbe, perciò, coerentemente con le premesse poste, dovuto presentarsi come una rincorsa drammatica e autocompiaciuta della sorte dell’eroe tragico, votato alla caduta senza possibilità di scelta. Un modo di stare nel mondo che, per citare le sue stesse parole, “cambiava colore”, avrebbe potuto compiersi, più che come teatralizzazione della rinuncia, come un ripensamento della rivoluzione dai margini: rinunciando, cioè, invece che all’utopia della rivoluzione, al binocolo del voyeur.

---

<sup>18</sup>Cfr., ad esempio, R. Luperini in *L'allegoria di una generazione*, intervista di G. Policastro, in «L'Indice dei libri del mese», 1, 2009, p. 11.