

A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the chest up. He has a thoughtful expression, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic quality.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALE-
RIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO
ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGHELO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » <i>fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista</i>	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

Fabio Benincasa

LA BIBLIOGRAFIA DI SALÒ.
EROS, ARTE E POTERE NELL'ULTIMO PASOLINI

Riassunto: Pier Paolo Pasolini, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta constata lucidamente una crisi della modernità indotta dalla modernità stessa. Il capitalismo tecnologico tende a distruggere le culture fondate sulla ciclicità e su un rapporto primario con la natura. La sconfitta della "civiltà contadina" ad opera della tecnocrazia capitalistica segna un depauperamento della condizione umana in favore di una nozione di progresso centrata su aggressività e consumismo. Anche elementi di apparente liberazione come la rivoluzione sessuale, essendo mercificati, non si traducono in un reale superamento dei valori tradizionali, ma in riduzione del corpo a materia di possesso. Pasolini considera le avanguardie storiche coinvolte non nella riscoperta delle pulsioni naturali ma piuttosto nell'esaltazione dell'aggressività e dell'individualismo anarcoide. Questa posizione di Pasolini diventa importante per indagare i motivi che lo spinsero a premettere al film *Salò* (1975) una bibliografia che mette insieme nomi dell'avanguardia storica come Pierre Klossowski e Maurice Blanchot, intellettuali militanti come Roland Barthes e Philippe Sollers, e un simbolo della sinistra francese come Simone de Beauvoir. Che cos'è dunque questa strana "bibliografia essenziale"? Un tributo a chi si è occupato di Sade? Una traccia programmatica nella costruzione di un film-saggio? O una polemica, al limite della parodia, contro coloro che, cercando una liberazione del desiderio da qualsiasi vincolo mitico hanno paradossalmente finito per nutrire il nichilismo anarcoide del tecnofascismo?

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini, Poststrutturalismo, Avanguardia, Filosofia.

Abstract: Pier Paolo Pasolini, between the end of the Sixties and the beginning of the Seventies, noted a crisis of modernity induced by modernity itself. Technological capitalism tends to destroy cultures based on cyclicity and on a primary relationship with nature. The defeat of "rural civilization" by capitalist technocracy represents a destitution of the human condition in favor of a notion of progress centered on aggression and consumerism. Even elements of apparent liberation such as the sexual revolution, being commodified, do not translate into a real challenging of traditional values, rather into a reduction of the body to a matter of possession.

Pasolini considers the historical avant-gardes involved not in the rediscovery of natural impulses but rather in the exaltation of aggression and anarchoid individualism. Pasolini's position becomes important to investigate the reasons leading him to introduce his film *Salò* (1975) with a bibliography gathering names of avant-garde members such as Pierre Klossowski and Maurice Blanchot, militant intellectuals such as Roland Barthes and Philippe Sollers, and a symbol of the French leftism such as Simone de Beauvoir. Therefore, what is this strange "essential bibliography"? A tribute to those who studied Sade? A programmatic track in the construction of an essay film? Or a polemic, bordering on parody, against those who, seeking a liberation of desire from any mythical constraint, paradoxically ended up feeding the anarchic nihilism of techno-fascism?

Keywords: Pier Paolo Pasolini, Post-structuralism, Avant-garde, Philosophy.

Pier Paolo Pasolini, nella fase finale della sua vita, arriva lucidamente a constatare una crisi della modernità indotta dalla modernità stessa. Il capitalismo tecnologico tende a distruggere le culture non fondate su una temporalità storica progressiva, ma sulla ciclicità e su un rapporto primario con la natura. Anche elementi apparentemente liberatori come la rivoluzione sessuale, essendo mercificati, non si traducono in un reale trascendimento dei valori tradizionali, ma in riduzione del corpo a materia di possesso.¹

Se il suo dittico sulla tragedia greca aveva costituito un'occasione per raffrontare una cultura basata sul mito, atemporale, ciclica a una basata sulla linearità progressiva storica che lui stesso condivideva in quanto marxista,² gli anni Settanta rendono questa dialettica tesa e problematica. Pasolini cioè non crede più in una possibile integrazione di storia e mito ma vede i due termini come eternamente conflittuali.

Il supposto arcaismo pasoliniano va interpretato in questa chiave. Il regista friulano si pone in parallelo con tendenze dell'antropologia a lui contemporanea ma anche col pensiero filosofico che va da Heidegger a Foucault a Deleuze e Guattari, per cui le società tradizionali, privilegiando un rapporto diretto con la temporalità naturale, riuscivano anche a mantenere e un contatto diretto col proprio desiderio, con la follia, con l'essere stesso.

La sconfitta di queste culture ad opera della tecnocrazia capitalistica segna un depauperamento della condizione umana stessa, a favore di una nozione di progresso centrata su aggressività e consumismo. Distinguendosi in questo

¹ P.P. PASOLINI, *Libertà e sesso secondo Pasolini* in *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001, pp. 1567-72.

² M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 71-72 e 97-103.

anche dai post-strutturalisti, Pasolini vedeva nelle avanguardie storiche non la riscoperta delle pulsioni naturali, ma il primato aggressivo della licenza e dell'individualismo anarcoide. Di qui probabilmente la sua diffidenza per i movimenti successivi al '68 di cui lo scrittore sottolineerà sempre l'eccessiva vicinanza alla nozione di potere. Per questo l'ultimo percorso pasoliniano sembra prendere due strade opposte e inconciliabili, tanto differenti che lo stesso autore non riuscirà a vederle come compatibili, al momento della famosa abiura della Trilogia della vita.³

Da un lato abbiamo un Pasolini radicalmente negativo che sposa in maniera provocatoria un nichilismo quasi apocalittico in film come *Porcile* e *Salò*. Dall'altro l'estremo tentativo lirico di fiducia nel sottoproletariato e nel Terzo Mondo che permea la Trilogia della vita. Nel momento in cui Pasolini rinuncia a determinare un possibile legame tra gli albori di una civiltà urbana e mercantile, il Medioevo della trilogia, e l'antico sentimento della natura e del Mito, la posizione del poeta nei confronti della modernità si associa a quella letteratura del negativo di inizio secolo che in vario modo aveva permeato gli scritti di Kafka, Svevo, Céline, Musil, Joyce o Beckett. Pasolini lega questa negatività fortemente autodistruttiva e pessimistica all'evento centrale del suo secolo: la distruttività del totalitarismo nazifascista.

Questa posizione di Pasolini diventa importante per stabilire i motivi che lo spingono a premettere al film *Salò* una bibliografia che mette insieme nomi dell'avanguardia come Klossowski e Blanchot, semiologi militanti come Barthes e Sollers e un nume tutelare della sinistra francese come de Beauvoir. Che cos'è questa "Bibliografia essenziale"? Un omaggio? Il segnale di una programmaticità nella costruzione saggistica del film? O una polemica portata al limite della parodia su chi, cercando una liberazione del desiderio da qualsiasi vincolo mitico ha in realtà costruito delle basi paradossali che giustificano il nichilismo anarcoide del fascismo?

La bibliografia serve a portare il film fuori da se stesso e a denunciare quella che per Pasolini rimaneva un'opera destinata ad autodistruggersi. Il film è un saggio su Sade e allo stesso tempo un'opera di Pasolini su Sade con l'obiettivo di eliminare il godimento dal testo stesso. Tra i detrattori del film vi fu proprio Barthes che vedeva due errori evidenti nella concezione pasoliniana. Pasolini voleva rendere reale Sade e voleva renderlo figurabile in immagini. Voleva riportare la lettera del testo sadiano all'oggettualità che il segno iconico porta con sé, mentre per Barthes il piacere anche delle noiose e coazioni orgiastiche di de Sade risiedeva nell'elemento barocco della scrittura.

³ P.P. PASOLINI, *Il potere e la morte* in ivi, p. 3015.

Quest'ultima eliminava il codice nella reiterazione dei gesti e degli atti, ma nella sua serialità evocava un piacere della lettura corrispondente per sommi capi al piacere perverso dell'erotismo e del libertinismo.⁴

Ciò che Barthes forse non aveva voluto comprendere era che Pasolini compiva questa rinuncia al piacere del testo in piena consapevolezza, costruendo un'opera che si autodissolveva nel momento del suo consumo. Eros e opera d'arte nel tardo capitalismo condividono la necessità di essere "consumati" come oggetti libidici. Il suo *Salò*, riducendo l'eros a realtà, anche nell'esattezza grafica del cerimoniale, rifiutava al pubblico proprio la possibilità di godere dell'opera e del sesso. L'arte stessa delle avanguardie che con la nozione di desiderio intratteneva un rapporto fortissimo e primario, per Pasolini non aveva prodotto nient'altro che decorazioni per un potere che usava il desiderio per le sue immutabili pratiche di sopraffazione, ancora più pervasive e inquietanti rispetto al controllo della sessualità.

L'ultimo Pasolini cinematografico, a partire da *Porcile*, conduce una riflessione radicale su tre termini, l'eros, l'arte e il potere e le relative pratiche sociali. Se però nella Trilogia della vita si ipotizza un'apertura positiva del sottoproletariato alla vita stessa, attraverso il desiderio e l'arte, in *Salò* troviamo una rigida chiusura verso ogni nozione di rivoluzione ed emancipazione. I termini positivi dei precedenti tre film sono volti dichiaratamente in negativo.⁵ Essendo in primo luogo una narrazione codificata delle origini stesse del desiderio, il mito tende a incardinare il desiderio in un orizzonte di ripetibilità. La ritualità non è soltanto una barriera su cui si infrangono le potenze del desiderio, è anche una modalità positiva di interagire e regolare quella forza stessa. Ciò che Pasolini mostra nel *Decameron* è una coincidenza positiva, dunque affermativa, tra vita e mito, in cui la vita è semplicemente il mito messo in atto.⁶

La condizione dell'eros sperimentata dai personaggi del *Decameron* è storicamente irripetibile: il momento in cui il mito teologico cristiano, sopravvivenza del Medioevo, costruito in maniera sublime da Dante, convive con la volontà tendenzialmente informale di vita delle persone. L'individualità coesiste con le gerarchie celesti di una civiltà incardinata sulla teologia. La storia non è un movimento di emancipazione dell'uomo dalla vita stessa e non prelude all'affermazione dell'individualismo borghese, ma è ancora

⁴ Originariamente pubblicata in «Le Monde», 16 giugno 1976, cfr. L. SCHIFANO, *Salò/Sade. Scritture allo specchio* in «Bianco e Nero», 2, MARZO-APRILE 2002, p. 11.

⁵ Vedi P. RUMBLE, *Allegories and Contamination: Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto UP, Toronto 1996, pp. 34-38.

⁶ S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Donzelli, Roma 2004, p. 88.

una costruzione narrativa di un soggetto immerso nell'essere e dunque in un orizzonte vitalistico.⁷ Mito e storia in questo momento vivono una sorta di simbiosi irripetibile che poi dall'Umanesimo fino alla modernità si tradurrà in un'irreparabile scissione.⁸ Scissione che Pasolini aveva già sottolineato con un pessimismo che annuncia l'apocalisse di *Salò* nel suo *Porcile*. Nel film l'opposizione tra mito e storia si materializza nei due episodi del film: quello ambientato in un'imprecisata epoca arcaica e quello ambientato nella Germania contemporanea.

Nel primo episodio, infatti, i cannibali che sperimentano un piacere colpevole e tabuizzato dalla società, non sono il "Male" e anche i reggenti della città, pur ritratti col sarcasmo dovuto ai rappresentanti del potere, non sono semplicemente gli attori sociali di un'ipocrisia contrapposta a una giusta ribellione. Comunità e ribellione sono all'interno di una condizione antropologica differente rispetto a quella moderna. La ritualità della punizione consente alla comunità che uccide i cannibali di conservare intatte le energie sviluppatesi da quella connessione con un piacere estremo che essi avevano precedentemente sperimentato.⁹ In questo mondo primitivo è possibile che esista ancora la purezza del pastore Maracchione che non è coinvolto né nella radicalità omicida dei cannibali né nella repressione operata dal potere. L'orizzonte mitico e religioso è in Pasolini una dimensione, se non irrazionale almeno pre-razionale all'interno di una condizione in cui la separazione violenta tra uomo e natura non è così netta e radicale come nell'epoca sua contemporanea.¹⁰

Nell'episodio ambientato nel presente, invece, la frattura tra uomo e sua condizione esistenziale è ormai insanabile e la stessa ribellione è un atto di sterile bestialità, che la società non giudica neanche meritevole di essere punito, nascondendolo. Sul poster del film campeggia infatti un borghese dalla testa di maiale, ripreso da Grosz, che fa il gesto del silenzio. Alla dimensione purificatrice del rito subentra l'eliminazione del piacere dalle pratiche discorsive. La devianza e la perversione vengono semplicemente ricondotte a discorso sulla sessualità come forma di potere, cessando di avere un effetto radicale di sgomento.¹¹

⁷ G. SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo, il capitalismo secondo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 40-41.

⁸ A. BLANDEAU, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval Texts and Their Translation to Film*, Mc Farland, Jefferson NC 2006, pp. 131-38.

⁹ Sul rapporto con le teorie freudiane vedi, M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 176-77.

¹⁰ L. CIAVOLA, *Revolutionary Desire in Italian Cinema*, Troubador, Leicester 2011, pp. 105-12.

¹¹ S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 109.

D'altra parte se Julian pratica la bestialità con i maiali, gli industriali tedeschi hanno avuto parte nella bestialità nazista e ne sono i diretti persecutori in forma tecnocratica. Se la perversione rappresenta un malinteso approccio alla purezza, la borghesia tecnocratica, reificando il desiderio, comprende solo il dominio sulle cose. La nozione di potere, anche se connessa al desiderio finisce per contrapporvisi frontalmente soffocandone l'apertura infinita verso l'alterità. Rispetto agli industriali tedeschi di *Porcile*, i gerarchi di *Salò* avranno da fare un solo passo in più, includendo anche la cultura tra le loro pratiche di reificazione dei corpi.¹²

Questo è uno dei motivi per cui Pasolini sente il bisogno di aggiungere una bibliografia al paratesto cinematografico di *Salò*. Il film del 1975 infatti è un ibrido in cui al testo vero e proprio si sovrappone una sorta di ipertesto di citazioni e di notazioni saggistiche. Non si può dire che *Salò* sia, secondo una abusata definizione, solo un film-saggio, ma nel continuo rimando delle narrazioni delle meretrici, o nella continua orchestrazione citazionistica dei dialoghi dei quattro gerarchi si manifesta la volontà del regista di non confondere il suo sguardo con quello di de Sade. Più radicalmente, Pasolini vuole produrre un film sadiano su de Sade, portandone alle estreme conseguenze i ragionamenti e mostrandone le affinità con le pratiche del nazifascismo e del post-industriale.

Pasolini mira a smontare le teorie di Barthes che definivano il sadismo secondo le categorie di un estremismo verbale irrealizzabile e non figurabile. Riportare Sade nella Storia e nell'immagine vuol dire renderlo possibile nella società: gli incubi sadiani non solo possono diventare realtà, ma lo sono già diventati in forme simili. Quella paradossale libertà della cultura di vivere tutto attraverso l'immaginazione, anche il vizio, senza poi riportarlo nella vita reale, se non in forme rivoluzionarie positive, è utopistica. La cultura ha fornito schemi di dominio e di potere sulla realtà, sia al nazifascismo sia alla tecnocrazia postindustriale.

La bibliografia di *Salò* suggerisce che l'interpretazione di de Sade di Pasolini deriva da quei testi che riportavano l'opera sadiana nel XX Secolo e, più polemicamente, che la pura speculazione testuale su quelle opere invece di aprire il potenziale liberatorio del desiderio ne ha scatenato forme negative. Se i signori sadiani citano a sproposito San Paolo o Dadà, è anche vero che quei testi sono venuti a loro conoscenza offrendogli spunti ed idee, rivelandosi dunque non innocenti. La cultura è stata reificata e anche la produzione dell'Avanguardia che si illudeva di porsi al di là del consumo culturale è stata

¹² P. SPILA, *Pier Paolo Pasolini*, Gremese, Roma 1999, p. 86.

feticizzata, diventando fiore all'occhiello di quattro mostri intenti a consumare stragi e orge. La coincidenza tra arte e vita postulata dalle avanguardie non aveva portato alla distruzione della borghesia ma al suo trionfo.

Il regista, sul modello dantesco, costruisce una sorta di inferno sadiano in cui la ritualità del potere sostituisce quella religiosa, eliminandone ogni possibile riferimento al Sacro, ribaltandola in una pura prigione geometrica dei corpi. Le architetture razionali di Sade rimandano a quelle del campo di sterminio. Come avrebbe affermato Todorov, mentre le civiltà primitive concepivano il sacrificio, la violenza contemporanea nella forma totalitaria o tecnocratica, concepiva le forme ordinate e terribili del genocidio.¹³

Prendendo in considerazione i testi di Sollers e Barthes presenti in bibliografia, notiamo che i due autori si sono entrambi soffermati sul ruolo della scrittura nel meccanismo espositivo della filosofia sadiana come filosofia del limite estremo concepibile dall'umano. Secondo entrambi gli autori, la filosofia sadiana non sarebbe soltanto un contenuto di uno stile lineare e rigoroso, ma materializzerebbe una scrittura della differenza in cui la testualità diventa esperienza di quel fondo del male umano esperito dai personaggi sadiani. Sia per Sollers che per Barthes, il piacere di Sade si articola sessualmente nella scrittura e in qualche modo alla scrittura si riduce. Smontando ogni codice letterario a favore dell'esperienza differente comunque il testo sadiano, soprattutto per Barthes mira a un piacere essenzialmente testuale e letterario.

La scrittura sadiana si incaricherebbe di negare la Legge in nome dell'infinita potenzialità del linguaggio, allo stesso modo in cui le dinamiche sessuali negano ogni definizione logocentrica di umano, compresa la definizione borghese di cui si occupavano all'epoca i due intellettuali francesi. La conseguenza sul contenuto diretto della filosofia sadiana è inequivocabile: Sade scrittore del limite non può diventare reale. Se la scrittura evoca gli appetiti sessuali, li evoca in un recinto sacro, il sistema sadiano può e deve rimanere nell'immaginazione, senza diventare qualcosa che influenzi la vita reale. Dunque l'esperienza del limite estremo si autodistrugge nel momento stesso in cui viene evocata, rimanendo un fantasma psicoanalitico.¹⁴

Pasolini si pone in maniera fortemente critica rispetto a questa valutazione di de Sade come scrittore: ne denuncia la mancanza di qualità letteraria, identificando la grandezza dello scrittore nella strutturazione e nell'architettura

¹³ T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984.

¹⁴ P. SOLLERS, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Parigi 2007, pp. 48-66 e R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 2001, pp. 25-26.

piuttosto che nella pagina.¹⁵ Più radicalmente, posizionare Sade nella Storia e in particolare nel fascismo repubblicano, vuol dire vedere il fantasma sadiano realizzato nella Storia dal potere e peggio ancora dal potere borghese: una direzione totalmente opposta rispetto a Barthes e Sollers. Quel limite che i due scrittori riconoscono alla differenza e dunque a un'esperienza di ciò che è periferico ed espulso da una natura umana dal potere stesso, viene ricondotto proprio al potere. La sessualità non solo è stata rivendicata narrativamente dal potere come merce per tutti, ma è stata imposta come controllo sui corpi, dunque la scrittura sadiana non è liberatoria, anzi è strumento discorsivo e poliziesco. Ciò che de Sade più temeva, l'immaginazione che si realizza è diventato l'unica realtà: il Male si traveste da Bene e celebra il suo trionfo proprio nella sfera della sessualità, apparentemente perversa e differente, in realtà conformata e quantitativa.

Altri due libri citati sono quelli dei filosofi e letterati francesi Pierre Klossowski e Maurice Blanchot, *Sade, prossimo mio* e *Lautreamont e Sade*. I due scrittori si occupavano di Sade fin dagli anni Trenta, nello stesso periodo di Georges Bataille e potrebbero essere visti come i primi artefici di quella riscoperta filosofica di Sade che animerà la scena dell'avanguardia francese tra il dopoguerra e gli anni Settanta. Se anche Klossowski e Blanchot si occupano della scrittura di Sade e accettano il rapporto tra testo e scrittura come base per una comprensione dell'operazione filosofico-letteraria del Marchese, è anche vero che i due autori sembrano preoccupati di ricostruire il percorso contenutistico di Sade fino a fornire gli strumenti di una vera e propria ascesi attraverso il Male. La scrittura diventa dunque apporto fondamentale di un progetto filosofico che, riletto alla luce delle esperienze dell'avanguardia, travalica i limiti dell'arte per diventare esperienza di vita.

Questa liberazione comunque si occupa di portare l'esperienza limite dalla letteratura alla vita. In questo risiede il legame di Klossowski e Blanchot con l'avanguardia storica e il suo vitalismo. Anche in questo caso la posizione di Pasolini si articola nelle forme della confutazione critica tramite la citazione. I signori in questo caso non sono mai visti né come eroi romantici né come antieroi abietti che però nella loro abiezione mantengono un fondo o rivoluzionario o ascetico. I viziosi decadono da un rango aristocratico a quello di piccoli burocrati dell'orgia e dell'omicidio. Alla banalità del male di marca harendtiana i carnefici pasoliniani accoppiano un provincialismo buffonesco piccolo borghese tipicamente italiano. Citano a sproposito autori che non co-

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Guido Almansi, l'estetica dell'osceno in Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 2004, pp. 2002-2007.

noscono, confondendo allegramente Dada e San Paolo. Si potrebbe dire che la cultura enciclopedica, erudita, di marca illuminista, del filosofo scellerato sadiano si trasforma in sottocultura o in mid-cult. La coincidenza fra esperienza estetica del limite e pratica artistica avanguardistica non arriva nemmeno a profilarsi. Non è la scrittura che riempie di sé la vita, ma è la squallida simmetria infernale a congelare il brulichio vitale e informe della corporeità.

Fu proprio l'analogia e l'allegoria che sovrapponeva fascismo e libertinismo sadiano o peggio portava il testo linguistico nella realtà a suscitare la reazione di Barthes, al quale non doveva essere sfuggita la volontà polemica del film. Nella famosa recensione su *Le Monde*, pubblicata alcuni mesi dopo la morte del regista, Barthes riconosce in Pasolini una fedeltà ossessiva alla lettera del testo sadiano. Tuttavia il passaggio dal medium letterario a quello cinematografico comporta anche il passaggio dalla scrittura all'immagine e quindi, secondo l'intellettuale francese, all'oggetto. Il Fascismo pasoliniano diventerebbe dunque, nella relazione analogica proposta dal film, un fascismo eterno e fuori dal tempo, laddove il filosofo francese pensa come unica forma di approccio artistico del fascismo un'analisi brechtiana, tutta metaforica e tralata dal simbolo, senza precisione descrittiva. Pasolini è dunque doppiamente accusato di aver reso un cattivo servizio all'antifascismo, dato che il fascismo risulta irrealista, inesatto e storpiato dalle strategie figurali della descrizione, sia alla vertigine sadiana, banalmente riprodotta come una delle tante forme di oppressione che la condizione storica ha potuto partorire. Per rendere universale il suo fascismo, Pasolini avrebbe banalizzato Sade, storicizzandolo. Solo nel finale della sua recensione Barthes si pone il dubbio sul fatto che la sostanza del fascismo, al di là delle manifestazioni dei regimi politici ispirati da questa ideologia potrebbe coinvolgere fenomeni molto lontani da questo, ma vincolati ad esso dalla comune adesione alla pulsione di morte. In questo dunque la metonimia pasoliniana colpisce Barthes, anche se il filosofo francese non riconosce l'ampiezza dello spettro della riflessione di Pasolini.¹⁶

L'attrazione verso la pulsionalità informe ed il Male teorizzata dalle avanguardie si è infine realizzata nelle pratiche dei regolamenti e del potere. Dunque, Pasolini non lega come analoghi solo Sade e il fascismo, ma condensa in quella che lo stesso Barthes definisce «La sostanza del fascismo al di là del fenomeno politico» le prassi delle avanguardie novecentesche. Si può ipotizzare dunque una vera e propria chiamata a correo, rispetto al trionfo

¹⁶ Sui rapporti tra i due intellettuali si veda F. PISANELLI, *Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Linguaggio, forma, immagine e realtà* in *Pier Paolo Pasolini: in Living Memory*, a cura di B. Lawton e M. Bergonzoni, New Academia, Washington DC 2009, pp. 77-93.

del fascismo capitalistico, degli artisti e degli intellettuali del XX Secolo, di cui probabilmente Barthes si era accorto.

Pasolini non afferma certamente che l'avanguardia o il post-strutturalismo avessero in comune le idee aberranti del fascismo. Ma il terreno sul quale si erano sviluppate le idee dell'arte d'avanguardia era stato favorevole all'instaurarsi dell'anarchia del potere, fascista e poi tecnofascista. È proprio la nozione di anarchia è fondamentale per capire l'operazione che si svolge sul piano dell'incontro tra Salò e Sade. Se nella Trilogia della vita il cineasta aveva identificato positivamente un'anarchia dei senza potere che si traduceva in innocenza e dunque irrisione del potere, in *Salò* vede il potere stesso intento a giustificarsi ideologicamente non attraverso la metafisica, ma attraverso la anarchia, superando ogni limite nella sua azione di dominio.¹⁷ L'avanguardia aveva definito l'attrazione per l'informe, la pulsione di morte, la distruttività come impulsi liberatori rispetto alle rigide gabbie comportamentali e linguistiche della borghesia. Così facendo aveva fornito strumenti al potere stesso, che aveva potuto giustificare ideologicamente la propria esistenza.

È proprio il saggio di Simone de Beauvoir a essere utilizzato per definire una questione del diritto nella speculazione sadiana. Secondo la scrittrice e filosofa francese, la differenza tra privilegio aristocratico e borghese risiederebbe soprattutto nella scelta della classe borghese di costruire un sistema di valori universali, validi per l'intera umanità che avrebbero giustificato eticamente il proprio dominio di classe. La morale estrema di Sade avrebbe il vantaggio di smascherare anche la morale borghese, comunque fondata sul potere e tendente all'arbitrio più assoluto e violento. Puntando a un piacere irrealizzabile, Sade demoliva le menzogne del diritto e del potere.¹⁸ Pasolini, ha ampliato il raggio della riflessione estendendolo alla produzione artistica novecentesca. Recuperando il valore distruttivo inconscio e liberatorio della scrittura sadiana, tutti gli autori da lui citati in *Salò* hanno anche recuperato la morale egoistica assoluta di Sade stesso. Tra l'universalismo della morale dello schiavo e l'egoismo del padrone si formava un implicito cortocircuito che si riproduceva anche nella sinistra rivoluzionaria.

A riprova del fatto che la bibliografia di Salò sia programmatica e non soltanto una serie casuale di testi dedicati a de Sade, si può citare la rilevante assenza di *La letteratura e il male* di Georges Bataille, peraltro pubblicata in Italia nel 1973. È possibile che il regista friulano non assimilasse Bataille a

¹⁷ S. BALLONI, *Salò o le 120 giornate di Sodoma. La logica anarchica del potere* in *L'eredità di Pier Paolo Pasolini*, a cura di A. Guidi e P. Sassetti, Mimesis, Milano 2008, pp. 21-38.

¹⁸ S. DE BEAUVOIR, *Faut-il bruler Sade?* Gallimard, Parigi 1972.

coloro che aveva incluso nella chiamata a correo della bibliografia. A differenza di Klossowski e Blanchot, pur membri del gruppo Acéphale, Bataille aveva una componente religiosa e quindi arcaica. Religione senza dio, ma pur sempre adesione a un'idea mistica di infinito.¹⁹

Nei testi bataillani questo infinito coincide con l'infinità del Male ma in un'accezione che non significa la semplice caduta nel vizio. Il Male rimane "parte maledetta" e Sade rimane autore nel recinto sacro del Male, ma appunto in tale recinto, dove si pratica la forma letteraria del sacrificio e dell'autosacrificio, le comunità primitive trovavano un modo di contattare le proprie energie più profonde e terribili senza esserne colpevolmente travolte. In *La letteratura e il male*, Bataille faceva ben notare come tutti gli scrittori da lui affrontati volessero la punizione, perché il Male non potesse diventare la Legge, proprio ciò che invece, secondo Pasolini era successo col tecnofascismo. Nel sistema capitalistico moderno la tolleranza verso il sesso o verso pratiche sessuali prima proibite si era rivelata un'arma di sovranità sui corpi e su qualsiasi individualità.

Il discorso sull'arte procede nel film in modo parallelo. La villa dei quattro signori è infatti un catalogo di arte e design del Novecento che include numerosi esempi di pittura futurista, ceramiche e arredi del Bauhaus, una decorazione ispirata a Léger e una riproduzione di *Nudo che scende le scale* di Duchamp.²⁰ Se la presenza dei futuristi è considerata un'ovvia allusione al loro fascismo, è più difficile giustificare la presenza degli altri oggetti d'arte e di design. Alcuni sono arrivati alla conclusione che le allusioni sarebbero parodiche: i fascisti sono circondati da una bellezza fatua e incomprensibile. Mario Verdone scrisse che la presenza di tante opere d'arte non suscitava sconcerto solo perché era evidente che fossero tutte dei falsi.²¹ Tuttavia è difficile pensare che Pasolini avesse posto opere così specifiche nel suo film solo in funzione parodica o derisoria. La bibliografia citata all'inizio dimostra che il film ha la forma-saggio, allora le allusioni scenografiche devono essere valutate nella loro funzione saggistica.

L'ossessione per la velocità, per il meccanico e per la geometria è giudicata reificante e distruttiva nei confronti della fisiologia dei corpi. Ridurre un corpo a meccanismo significa ridurlo a un prodotto industriale. Dunque, l'esaltazione del meccanismo industriale abbracciato dalla cultura del primo Novecento tende a ridurre positivisticamente l'uomo a una cosa, rendendolo

¹⁹ E. MELI, *Il non verbale come altra verbalità: il cinema di poesia tra teoria e scrittura in Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002, pp. 97-110.

²⁰ M. BALBI, *Pasolini, Sade e la pittura*, Falsopiano, Alessandria 2012, pp. 117-26 e 210.

²¹ *Ibid.*, p. 117.

potenzialmente vittima di un sistema di sfruttamento industriale. Il campo di concentramento è solo l'applicazione all'umano di categorie industriali precedentemente applicate agli oggetti.

Salò non è solo un'utopia negativa del Male, ma un universo senza nessun orizzonte all'infuori di quello produttivo e tecnologico, nel quale la tecnologia coincide con lo sfruttamento massimo dei corpi per ottenere piacere e godimento. L'arte esibita nella villa diventa una mera decorazione che esalta la fascinazione per l'elemento meccanico, la ripetitività coattiva, la simmetria. La chiamata a correo di cui abbiamo parlato si estende non solo agli artisti che avevano fattivamente collaborato con l'instaurazione del fascismo, ma stende la sua ombra anche su tutta l'arte che del funzionalismo meccanico si era fatta portavoce, come il razionalismo del Bauhaus. I protagonisti delle storielle sporche delle meretrici sono intellettuali fascisti come Gentile, Misiroli, Evola. E il giudizio negativo sul ruolo della cultura e dell'arte rispetto all'instaurazione del tecnofascismo non si ferma a una considerazione del passato fascista. Tramite il doppiaggio, la voce dei signori viene affidata anche a Marco Bellocchio, a Giorgio Caproni, ad Aurelio Roncaglia coinvolgendo la poesia, il cinema, l'accademia contemporanea in questo imbarazzante connubio fra arte e potere desiderante.²²

Queste considerazioni sulla bibliografia di *Salò* e sulle opere d'arte fra testo e paratesto dell'ultimo film pasoliniano ci aiutano a comprendere meglio quale articolazione stesse subendo la riflessione dell'intellettuale friulano negli anni Settanta. Si è spesso affermato che l'ultimo Pasolini, nel suo rifiuto di speranza per l'umanità, nel suo rigetto della società tecnologica e nella sua nostalgia per la società contadina e preindustriale, finisse per porsi in una posizione consapevolmente reazionaria. In realtà Pasolini non rifiuta la modernità in sé. Il suo atteggiamento antimoderno non si colora né di tradizionalismo né nell'abbandono delle metodologie disciplinari della filosofia del Novecento. Il rigetto dell'Occidente capitalistico si può leggere in una chiave che spinge Pasolini su un versante iper-moderno, quello della differenza e della filosofia continentale, che negli anni della morte del regista usava quegli strumenti per individuare culture resistenti all'identificazione tra Io razionale e soggettività.

È vero che Pasolini, contrariamente a filosofi come Foucault e Deleuze rigetta in parte l'universo dell'avanguardia, dato il suo amore per la cultura e la spiritualità contadina. La vicinanza al Mito e alla religiosità rende Pasolini un *unicum* nella cultura continentale di quel periodo. Attraverso la sua rilettura radicale della tradizione di sinistra, Pasolini relativizza il progressismo e il culto

²² P.P. PASOLINI, *Per il cinema* cit. pp. 3351-52.

del nuovo che il marxismo del periodoolgeva contro qualunque forma di espressione tradizionale. Il recupero pasoliniano di determinate fonti tendeva a riconoscere un legame tra sapienza tradizionale e nuove pratiche del sapere introdotte nel Novecento. Quello che faceva inorridire il regista era come la società borghese stesse utilizzando proprio certe forme di pensiero e di filosofia per annichilire le culture preesistenti, assoggettandole definitivamente. Perciò, quando Pasolini scrive di sé «Sono una forza del passato» non intende proclamarsi reazionario o conservatore, ma vuole applicare al Novecento stesso quegli strumenti critici, soprattutto riguardo alla questione del potere, che erano stati applicati alle forme di espressione culturali preesistenti. L'antropologia culturale, la sua personale versione della semiotica, la filosofia continentale, la psicoanalisi, alcuni pensatori di frontiera come Eliade²³ e Bataille, perfino la mistica e la mitografia, sono i mezzi con i quali l'intellettuale provvede ad attaccare lo status quo della società a lui contemporanea.

Pasolini si pone come critico di un progresso falso, che invece di aprire nuove prospettive di liberazione alla condizione umana, si ripropone come esaltazione di un potere sadico e distruttivo che annichilisce la libera soggettività umana in modo molto più radicale e penetrante delle precedenti forme di potere. L'estinzione della società contadina assume un carattere tragico, perché nella sua ostinata persistenza, quello sterminato retaggio culturale aveva fatto da contrappeso a qualsiasi idea di cultura alta, riuscendo anche spesso a permearne le forme, come nel caso del (supposto) primitivismo pittorico quattrocentesco, tanto amato dal regista.

La scomparsa di quel mondo era anche l'estinzione della cultura alta, ormai sostituita da un pensiero iper-razionale che nega alla radice l'idea stessa di cultura. Questo portava per Pasolini all'estinzione dell'idea di soggettività. È vero che il regista non arriva a teorizzare in anticipo il biopotere foucaultiano ma è anche vero che nella sua fase tarda arriva a esprimere qualcosa di molto vicino,²⁴ una fase in cui un desiderio fintamente liberato e compulsivo si articola soltanto in forme quantitative e compulsive di godimento, portando nell'eros, vissuto un tempo in assoluta gioia dai sottoproletari, le forme deviate della nevrosi e del possesso.

²³ Sulla relazione fra Pasolini e Eliade: I. CHIRASSI COLOMBO, *Il soggetto apparente. Meriti e demeriti delle ierofanie in Confronto con Mircea Eliade: archetipi mitici e identità storica*, a cura di L. Arcella, Jaca Book, Milano 1998, p. 394.

²⁴ G. MARRAMAO, *A partire da Salò. Corpo, potere e tempo nell'opera di Pasolini* in «Aut Aut» 345, giugno 2010, p. 116: «La rappresentazione pasoliniana appare così prossima ai concetti di biopotere e biopolitica introdotti da Michel Foucault nell'ultimo tormentato scorcio della sua ricerca intellettuale».

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

