

Salò o le 120 giornate di Sodoma attraverso gli occhi di Pier Paolo Pasolini

Lovrić, Zrinka

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:026759>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-05**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Suvremena talijanska filologija; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Zrinka Lovrić

**Salò o le 120 giornate di Sodoma attraverso gli
occhi di Pier Paolo Pasolini**

Diplomski rad

Zadar, 2022.

Sveučilište u Zadru
Odjel za talijanistiku
Suvremena talijanska filologija; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Salò o le 120 giornate di Sodoma attraverso gli occhi di Pier Paolo
Pasolini

Diplomski rad

Student/ica:

Zrinka Lovrić

Mentor/ica:

Izv.prof.dr.sc. Andrijana Jusup Magazin

Komentor/ica:

-

Zadar, 1. ožujka 2022.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Zrinka Lovrić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Salò o le 120 giornate di Sodoma visto attraverso gli occhi di Pier Paolo Pasolini** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 1. ožujka 2022.

Sommario

1. Introduzione	1
2. Pier Paolo Pasolini e la sua carriera cinematografica	2
3. Chi è per davvero Pier Paolo Pasolini?	7
4. La teoria pasoliniana del fascismo fascismo e del nuovo fascismo	11
5. Salò o le 120 giornate di Sodoma	13
5.1. L'Antinferno	14
5.2. Girone delle manie	19
5.3. Girone della merda	23
5.4. Girone del sangue	25
6. Conclusione	29
7. Bibliografia	32

1. Introduzione

Pier Paolo Pasolini, noto per di più per il suo lavoro letterario, nasce a Bologna il 5 marzo 1922, dal padre Alberto, ufficiale dell'esercito e la madre Susanna, insegnante. Durante l'infanzia la famiglia non fa che trasferirsi da Belluno, Conegliano, Sacile, fino a Cremona, per ragioni professionali del padre. Ciononostante il piccolo Pier Paolo trascorre lietamente l'infanzia.¹

Difficile il rapporto con il padre, che si fa sempre più sofferto attraverso la di vita di Pasolini. Nel settembre del '43 Pasolini è sotto le armi, ma fugge dopo aver disobbedito all'ordine di consegnare le armi ai tedeschi. Partecipa alla Resistenza, scrivendo sui muri "Viva la libertà", portandolo così in camera di sicurezza. Dopo questo episodio passa la vita giovanile nascosto, rimastone terrorizzato sapendo che i giovani antifascisti alla leva finivano uncinati.²

In questa tesi, non parleremo delle opere scritte letterarie di Pasolini, bensì della sua più importante e ultima opera cinematografica *Salò e le 120 giornate di Sodoma*. Prima di riferirci al suo lavoro in cinematografia, possiamo chiederci, come mai un poeta e letterato come Pasolini decide di passare alla settima arte? Pasolini inizia come cineasta, perché impaurito da un possibile blocco creativo, le parole non gli sono più adatte, le sente troppo strette, lo limitano troppo. Nel cinema trova più creatività, più libertà, qui non è limitato soltanto a parole, qui possiede le parole ma anche le espressioni degli attori, le inquadrature, la scenografia, il movimento, la luce. Il cinema gli regala la libertà di esprimere tutto quello che pensa, vividamente. Vediamo i suoi pensieri, parlando metaforicamente plastificati.³

¹ Cfr. Vincenzo Mannini, *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia editore, Milano, 1974, p. 18

² Cfr. *ivi*, p. 24.

³ Cfr. Neil Novello, *Al trionfo dell'esserci: Teoria e prassi nell'ultimo cinema di Pier Paolo Pasolini*, Manent, Firenze, 1999, p. 29.

2. Pier Paolo Pasolini e la sua carriera cinematografica

Quando si trasferisce a Roma con la madre diviene amico della crema intellettuale romana, persone come Alberto Moravia, Elsa Morante e l'editore Livio Garzanti.⁴ Incontra Bernardo Bertolucci, quando il famoso regista aveva appena quindici anni, ed è Pasolini che gli ha fatto fare la prima esperienza nel cinema da aiuto regista. Il solo Bertolucci ricorda nel suo racconto intitolato *Il cavaliere della valle solitaria* dedicato a Pier Paolo Pasolini di come lui abbia cambiato il mondo del cinema:

Eppure, giorno dopo giorno, girando il suo primo film, Pasolini si trovò a inventare il cinema, con la furia e con la naturalezza di chi, trovandosi tra le mani un nuovo strumento espressivo, non può non impadronirsene totalmente, annullare la storia, dargli nuove origini, berne l'essenza come in un sacrificio. Io ero il suo testimone.⁵

Un'altra testimonianza viene dal regista italiano Mario Martone che parla di un Pasolini non come figura paterna, come lo sono Fellini o Rossellini, ma come di un rischio, un Pasolini che riesce, anche dopo la sua morte, a parlarci, a criticarci ed allo stesso tempo a cancellare i limiti dati dalla società. Nessuno è stato così coraggioso, nessuno aveva la capacità di lavorare con tanta leggerezza temi e materiali pesanti.⁶

Parlando del suo corso nella cinematografia partiamo dalle sue prime scritture di sceneggiatura cinematografiche: nel '54 per *La donna del fiume* di Mario Soldati e l'anno successivo per *Il prigioniero della montagna* di Luis Trenker.⁷

Già agli esordi cinematografici si rivela la sua tendenza realistica e crudele nel descrivere la realtà il che suscita accese polemiche nella società bigotta dell'Italia del dopoguerra.⁸

Collabora con i maestri del cinema, nel '57 con Fellini, dove viene convocato come filologo, ad aiutarlo per le battute romanesche alle *Notti di Cabiria*. Collabora con

⁴ Cfr. Erminia Passannanti, *Il corpo & il Potere; Salò o la 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Joker, Torrazza Piemonte, 2016, p. 7.

⁵ Cfr. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli, *Pier Paolo Pasolini: Per il cinema, T.1*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, T.1., 2001, p. XVII.

⁶ *Ivi*, p. XXII.

⁷ Cfr. Vincenzo Mannini, *Invito alla lettura di Pasolini*, p. 35.

⁸ *Ibid.*

Bolognini per *Marisa la civetta* e per i *Giovani mariti*. Due anni dopo idea e scrive la sua prima sceneggiatura *La notte brava*.

Un accenno molto importante nella vita di Pasolini è che fu un accanito studioso di dialetti, prima di quello friulano, poi quando si trasferì a Roma del dialetto romanesco delle borgate.⁹ Pasolini vive nella città di Roma una vita eccentrica, periferica, notturna preferendo la periferia abitata dal sottoproletariato meridionale. Anche quando grazie alla sua carriera letteraria prima, e dopo quella cinematografica Pasolini entra nel circolo della più colta borghesia italiana, non cambia lo stile di vita.¹⁰

Pasolini descrive così la sua vita romana:

Io ora continuo la solita vita: lavoro la mattina a casa: ho da mettere a posto un nuovo volume di versi, *La ricchezza*; sto buttando giù gli appunti per il terzo romanzo, il *Rio della grana*, comincio a tradurre l'Eneide. E poi i lavori pratici, il cinema, la redazione di „Officina“ ecc. Il dopopranzo esco, e vado a spasso, quasi sempre almeno fino alle due di notte: passo dalle borgate e dalla periferia più affamata, a qualche, non frequente, riunione con gli amici, Bertolucci, Bassani, Gadda, Moravia, la Morante, Citati...Oppure, anche, qualche volta nei salotti della Bellonci, della De' Giorgi, della Mastrocinque, della Astaldi...Ma la maggior parte della mia vita la trascorro al di là del confine della città, oltre i capolinea, come direbbe, ermetizzando, un cattivo poeta neorealista. Amo la vita così ferocemente, così disperatamente, che non me ne può venire bene: dico i dati fisici della vita, il sole, l'erba, la giovinezza: è un vizio molto più tremendo di quello della cocaina, non mi costa nulla, e ce n'è un'abbondanza sconfinata, senza limiti: e io divoro, divoro, divoro...Come andrà a finire, non lo so.¹¹

Con il *boom* del cinema italiano nel 1960 Pasolini collabora nella realizzazione di diversi film: *Il bell'Antonio* e *La giornata balorda* di Bolognini, *Morte di un amico* di Franco Rosi e così via. Una curiosità è che nello stesso anno Pasolini fa il suo primo esordio come attore, partecipando, nella parte „er monco“ in un film di Carlo Lizzani, *Il gobbo*.

Il perché del passaggio di Pasolini dalla letteratura al cinema ci serviremmo di brani autobiografici:

⁹Cfr. Erminia Passannanti, *Il corpo & il Potere; Salò o la 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, p. 7.

¹⁰ Vincenzo Mannini, op.cit., p. 38.

¹¹ Ivi, Pp. 38-39.

Il sentire di non poter più scrivere usando la tecnica del romanzo si è trasformato subito in me, per una specie di autoterapia inconscia, nella voglia di usare un'altra tecnica, ossia quella del cinema. L'importante era non stare senza far niente o fare negativamente. Fra la mia rinuncia a fare il romanzo e la mia decisione a fare del cinema, non c'è stata soluzione di continuità. L'ho presa come un cambiamento di tecnica.

Ma era vero? Non si trattava piuttosto dell'abbandono di una lingua per un'altra lingua? Dell'abbandono della maledetta Italia per un'Italia, almeno transnazionale? Della vecchia rabbiosa voglia di rinunciare alla cittadinanza italiana? (Per assumerne quale altra poi?).

Ma in fondo non si trattava neanche di questo; no, non si trattava neanche dell'adozione di un'altra lingua [...].

Facendo il cinema io vivevo finalmente secondo la mia filosofia. Ecco tutto.¹²

Pasolini entra nel mondo del cinema come un vero dilettante: senza esperienza tecnica, né istruzione istituzionale. Così Pasolini inventa ed impara tecniche cinematografiche nuove. Nelle sue opere letterarie per la mimesi usava tecniche come l'uso del dialetto, la massiccia adozione di locuzioni gergali, nel cinema invece non esiste un complesso di strumenti immediati in grado di restituire con la sola presenza la tensione mimetica e la realtà. Pasolini quindi crea un "codice" espressivo per la rappresentazione della realtà, e gli elementi più evidenti sono: gli attori, il paesaggio, l'illuminazione e la lingua dei personaggi.¹³

Usava l'illuminazione per rappresentare il rapporto personaggio-ambiente, dopo aver inquadrato un personaggio in controluce, emergente da un calore accecante, viene inquadrato in controcampo con un'identica controluce.

La motivazione di Pasolini di passare al cinema, come detto da lui in un'intervista concessa a «Cinema e Film» «la voglia di vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico», lo porta a prediligere elementi più espressivi, come nella scelta dei personaggi di cui dava più valore alle espressioni dei volti, che alla recitazione, e per questo nei suoi primissimi film gli "attori" erano normali persone del popolo. Anche nel montaggio, Pasolini usa tecniche inconsuete come l'inquadratura dei volti, facendoli apparire come mosaici

¹² Ivi, Pp. 40-41.

¹³ Ibid.

bizantini, dando l'impressione che gli interlocutori stiano uno accanto l'altro, invece che uno di fronte all'altro.¹⁴ La scelta del paesaggio e dell'ambiente è omogenea ai personaggi in un'espressività reciprocamente mimetica.

Nascono nel '61 e nel '62 *Accattone* e *Mamma mia*, mentre *La ricotta*, secondo episodio del film *Ragopag* (gli altri episodi erano di Rossellini, Godard e Gregoretti; il titolo è dato dalle iniziali degli autori), è fatta in modalità film in un film, un film su come si gira un film: il regista viene ispirato dalle immagini sontuose di noti pittori, l'attore sottoproletario che impersona Cristo muore, come Cristo, sulla croce.¹⁵

Nel *Vangelo secondo Matteo* Pasolini combina differenti livelli stilistici, da una parte riferimenti pittorici, dall'altra riferimenti registici tentando di rappresentare Cristo visto dagli occhi di Matteo.¹⁶ Il film dedicato "Alla cara, lieta, familiare ombra di Giovanni XXIII" vinse un premio alla Mostra di Venezia, facendo eruttare una forte polemica nel mondo cattolico.¹⁷

Pasolini, dopo i primi film, inizia a ricorrere a attori di professione, caratteristicamente forti, uno dei più famosi lo è stato Totò nel film *Uccellacci e uccellini*, avendo così maggior possesso dello strumento cinematografico.¹⁸

Durante i prossimi anni gira ancora, tra i più importanti: *Teorema* e *Porcile*. Quest'ultimo è una critica contro la borghesia antropofaga, un'avversione nata quando Pasolini si rende conto che al modello piccolo-borghese si stanno adeguando sempre più anche contadini poveri e operai.¹⁹

Durante la crisi intellettuale riguardo all'idea del marxismo di Pasolini, registra tre film *Medea*, *Decameron* ed *Racconti di Canterbury*.²⁰

L'ultimo film da lui girato fu *Salò o i 120 giorni di Sodoma* nel 1975. Caratterizzato fino ai giorni d'oggi come uno dei più brutali, crudi, agghiaccianti e violenti film di sempre, non solo nella cinematografia italiana, ma anche di quella mondiale. Infatti lo stesso Pasolini disse: "È vero. Salò sarà un film "crudele", talmente crudele che

¹⁴ Ivi, p. 41.

¹⁵ Ivi, p. 42.

¹⁶ Ivi, p. 43.

¹⁷ Ivi, p. 44.

¹⁸ Ivi, p. 45.

¹⁹ Ivi, p. 48.

²⁰ Ivi, p. 51.

(suppongo) dovrò per forza distanziarmene, fingere di non crederci e giocare un po' in modo agghiacciante.»²¹

Quando nel 1975 Pasolini viene ucciso, massacrato di botte e investito più volte dalla sua stessa auto, viene accusato Pino Pelosi. Pelosi sosteneva che Pasolini abbia voluto un rapporto sessuale non consensuale, di averlo ucciso per difesa e di essere stato solo nel farlo. Ma durante la detenzione in prigione cambia storia, sostiene di aver avuto dei complici. Tra le tante teorie che sono state fatte sulla sua morte misteriosa, a 47 anni dalla sua morte, una delle più concrete è quella che sia stato proprio il film *Salò e le 120 giornate di Sodoma* ed altre opere nelle quali critica il potere politico, religioso ed economico ad essergli costate la vita. David Grieco, amico di Pasolini, ne parla in un'intervista nella quale dice che ad agosto del 1975 dalla Technicolor siano state rubate le pizze di *Salò* ed i ladri avrebbero riscattato la produzione per cinque miliardi di lire. Questa è la prima volta che si ruba un film. Pasolini rifiutò dicendo che cercherà dal positivo farne un negativo. U paio di mesi dopo Sergio Citti, suo co-sceneggiatore, viene fermato da un gruppo chiamato Banda della Magliana, proponendo di tornare il film gratis, ma solo dandolo a Pasolini in persona. Pasolini all'inizio rifiuta, sapendo che quelle persone era collegata con traffici di droga e uccisione a commissione. Pelosi, che Pasolini conosce da un paio di mesi, gli fa cambiare idea, è così gli fa da esca. Grieco crede che Pasolini venne ucciso perché negli ultimi due anni di vita Pasolini fu ossessionato dal potere, dalla anarchia del potere come la chiamava. Ha scritto opere e articoli, a registrato film che nessun autore aveva coraggio di fare.²² Ancor'oggi Pasolini postumo ci fa aprire gli occhi, ci costringe capire che stiamo vivendo in un mondo che non è più genuino, di vivere in un falso mondo consumeristico. Lo hanno ucciso fisicamente, ma lui ancor'oggi, attraverso le sue opere ci parla, anzi meglio dire ci critica, ma lo fa in maniera pedagogica, criticando ma allo stesso tempo educandoci.

²¹ Erminia Passannanti, op.cit., p. 21.

²² Chiara Ugolini, *Quarant'anni senza Pasolini, torna il testamento „Salò“* in «La Repubblica», 30/08/2015 reperibile su [https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/10/30/news/quarant_anni_senza_pasolini_torna_il_testamento_salo_-126226682/\(6/12/2021\)](https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/10/30/news/quarant_anni_senza_pasolini_torna_il_testamento_salo_-126226682/(6/12/2021)).

3. Chi è per davvero Pier Paolo Pasolini?

Per capire qualsiasi opera di Pier Paolo Pasolini, letteraria, di poesia, di teatro, di cinema è necessario capire per prima cosa chi era, l'essenza della sua anima, del suo pensiero e dei suoi punti di riferimento verso la società. Massimo Recalcati, curatore di una rassegna su Pasolini, definisce Pasolini come uomo di profonda contraddizione: da una parte militante comunista, ma espulso dal Partito Comunista Italiano già da giovane a causa del suo primo processo per indegnità politica e morale e con lo stesso tenne lungo tutta la sua vita un rapporto di grande tensione, poi ateo e anticlericale, ma contro l'aborto e il divorzio, individualista per natura e dall'altra attivista pieno nell'impegno civile. Marxista, riteneva questa ideologia più vicina ai lavoratori ed ai contadini, ma non si può parlare e capire le opere di Pasolini senza ricordare il suo profondo spirito cristiano che le attraversa. Orgoglioso della sua omosessualità, ma da l'altra parte vive i valori tradizionali contadini. Persona descritta come umile e gentile, ma viveva come un divo dello spettacolo, altruista e generoso ma dall'altra parte bramoso nei confronti dei corpi dei suoi giovani partner. Nella scena mondana personaggio provocatore e ribelle, che non ha paura di giocare con il potere anche sottobraccio, anzi inizia a scrivere per il «Corriere della Sera», allora il giornale del potere, in prima pagina coraggiosamente contro il potere. Questi articoli sono stati pubblicati, poco prima della sua morte in una raccolta chiamata *Scritti corsari*.²³ Per capire meglio Pasolini, si deve fare anche un tuffo nella sua vita privata, cioè nei suoi difficili rapporti con la giustizia e del costante linciaggio della stampa. Pasolini ha avuto, durante la sua vita, trentatré processi giudiziari e più di cento denunce, tutte perlomeno a causa delle sue opere, sia letterarie che cinematografiche. La prima è successa quando viveva a Corsara, in Friuli, a soli 27 anni. Fu denunciato in una procedura anomala, senza querele, soltanto in base ai rumori del paese, per atti osceni con minorenni alla pretura locale. Il suo caso finisce sui giornali e anche se assolto, Pasolini non può più rimanere in Friuli, così con la mamma Susanna si trasferisce a Roma. La Roma del dopoguerra è ancora in fasi di ristrutturazioni nel centro, mentre alla periferia nascono baracche, una sull'altra nelle quali vivono gli immigrati del Sud e del centro Italia. Qui vivono perlopiù delinquenti, prostitute e morti di fame, posto che non visiterebbe nessuna persona perbene, ma Pasolini ne rimane affascinato, tanto

²³ Massimo Recalcati, *Corpo e linguaggio in Pasolini*, reperibile su <https://www.youtube.com/watch?v=Et6Owcmc8RM> (23/11/2021).

che scrive il suo primo romanzo *Ragazzi di vita* che dedica a loro. Per la prima volta nella letteratura italiana si pubblica in un libro, bianco su nero, il vero gergo della borgata, la lingua dei ladri e delle prostitute, parole come “vaffanculo”, “mi fai schifo ‘n cazzo”, “mignotta” ecc. Pasolini diventa famosissimo. Lo scrittore Alberto Moravia disse che Pasolini è stato il primo a portare questi personaggi oscuri delle borgate romane in un romanzo e di essere riuscito a farne dei personaggi epici. Dobbiamo ricordarci che nella Italia degli anni Cinquanta, bigotta e democristiana, non si potevano scrivere cose del genere, e così la procura di Milano denuncia sia Pasolini, sia Garzanti, l’editore per oscenità. Al processo Pasolini sostiene la tesi del realismo, cioè che sarebbe stato impossibile scrivere delle borgate romane senza usarne il gergo. A sua difesa viene a testimoniare anche il poeta Ungaretti e Carlo Bo, rettore dell’università di Urbino dichiarando l’opera come un’opera cristiana. Pasolini, dopo il processo, si mette a scrivere saggi, poesie. Vuole raccontare la realtà che lo circonda. Dopo l’uscita del secondo romanzo *Una vita violenta*, prende in mano per la prima volta in vita sua la macchina da presa. Pasolini vede nel cinema la possibilità di ricreare la realtà nel modo più realistico possibile, infatti dice così: “Ho scoperto che il cinema è qualcosa di ancor più interessante, se visto dal punto filosofico, che da quello linguistico. In realtà il cinema non è altro che la realtà. Diciamo così, il cinema è la lingua scritta della realtà”.²⁴

Nel 1961 esce *Accattone*, film scandaloso ed il primo italiano ad essere vietato ai minori di diciotto anni. I giornali di destra parlano di lui come regista pornografico di sinistra, coproscrittore, coprografo. Pasolini rappresenta quello che l’Italia, che veniva dal fascismo, odiava di più, era omosessuale, marxista, ateo, ribelle, quindi persona non grata. Tra il 1960 e il 1962, Pasolini è la persona più denunciata d’Italia. Viene denunciato in base ad una testimonianza di rapina a mano armata, senza aver mai trovato l’arma. Viene condannato, in base al referto di un criminologo medico Aldo Semerari, scritto senza aver mai conosciuto Pasolini, con diagnosi di esibizionismo omosessuale, a venti giorni di carcere e sfortunatamente non sarà l’ultima volta. Cioè non hanno condannato Pasolini in base a indizi validi, bensì viene condannato per la sua aperta omosessualità. Viene aggredito una moltitudine di volte, spesso da giovani fascisti, ma non sporse nemmeno una denuncia, anzi con gli aggressori era sempre

²⁴ *Pier Paolo Pasolini – Il santo infame*, documentario di Daniele Ongaro sulla vita e sui processi di Pasolini, regia di Graziano Conversano, 31/10/2017, reperibile su <https://www.youtube.com/watch?v=N1npSUCVx-0> (17/12/2021).

pronto a discutere, di fargli ragionare, perché Pasolini era di natura mite e giocosa come lui stesso affermava.

Nel 1961 Pasolini gira un film collettivo *Rogopag* e per il suo episodio intitolato *La ricotta*, nel quale rappresenta una grottesca messa in scena della *Passione di Gesù*, viene denunciato per vilipendio alla religione, offesa dei valori della tradizione religiosa in questo specifico caso. Viene condannato a quattro mesi di reclusione e la pellicola a tagli di censura. Pasolini viene presentato dai *mass media* di allora come un criminale pronto ad uccidere tutti i valori della società italiana e del cristianesimo dell'Italia del dopoguerra, non dimentichiamoci in un'Italia moralista e ipocrita. Pasolini odiava la media borghesia, la considerava vuota e ignobile, infatti proprio ne *La ricotta* fa dire all'attore Orson Welles: "L'Italia ha la borghesia più ignorante d'Europa".²⁵ Questa frase rispecchia tutto l'odio che provava per la borghesia media, per il loro conformismo, razzismo e proprio con le sue opere Pasolini cerca di risvegliare il cittadino italiano. Pasolini deliberatamente provoca la società italiana e neanche il carcere e le denunce lo avrebbero fermato nel criticare, anzi di denuncia in denuncia le sue opere sono sempre più provocatorie. Difatti il suo prossimo film *Teorema*, che viene sequestrato subito dopo la prima, viene denunciato da uno spettatore scandalizzato da scene scabrose viste nel film. Dopo la denuncia si rivelerà che fu soltanto un'invenzione dello spettatore, un fantasma, un'invenzione della sua mente. Pasolini riesce a tirare fuori dal subconscio degli spettatori scandalizzati i turbamenti e le paure più oscure. Pasolini diviene sempre più tenace nella sua decisione di criticare la società di allora, ma possiamo dire che la sua critica vale, forse più che mai, anche per la società di oggi. Con il *Decameron*, prima parte della *Trilogia della vita*, denuncia tutti i valori che vengono persi con la modernità, tra quali il sesso libero e genuino. La teoria di Pasolini è che la modernità, l'epoca consumistica, sta manipolando l'eros e lo sta trasformando in merce da vendere ed è per questo che si sofferma nel passato, a ritrovare la genuinità sessuale. Il film riceve un primato, quello di ottanta denunce. Con i *Racconti di Canterbury* succede lo stesso processo, la poetica è la stessa come anche le denunce per oscenità. Viene censurato e vietato ai minorenni. Nel 1975 Pasolini propone un immaginario processo ai dirigenti della Democrazia Cristiana, cita nomi e cognomi, accusandoli di corruzione, convivenza con la mafia e di disprezzo verso gli italiani, gli accusa di averli ridotti ad un livello di analfabetismo

²⁵ Cfr. Walter Siti, Silvia De Laude, *Pier Paolo Pasolini: Per il cinema T.1.*, p. XCII.

di massa con la televisione, poi di terrorismo e di malgoverno costante. Conclude che non sarebbe stato mai possibile un processo del genere perché anche la magistratura era corrotta.

Nella primavera del 1975 inizia a girare il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.²⁶ Pasolini fu un autore, letterato e cineasta che visse nel mirino dei suoi contestanti durante la maggior parte di vita, ma non si fece impaurire, anzi tutto quel linciaggio verso di lui lo fece più feroce nel far parlare la realtà attraverso le sue opere.

²⁶*Pier Paolo Pasolini – Il santo infame*, documentario di Daniele Ongaro sulla vita e sui processi di Pasolini, regia Graziano Conversano 31/10/2017, reperibile su <https://www.youtube.com/watch?v=N1npSUCVx-0> (17/12/2021).

4. La teoria pasoliniana del fascismo fascismo e del nuovo fascismo

Dopo avere cercato di spiegare il personaggio di Pasolini e la sua vita tormentata, si necessita anche la spiegazione della sua teoria sul fascismo fascismo e nuovo fascismo, che sarà molto importante per spiegare e per capire il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Nell'articolo scritto da Pasolini *Il vuoto del potere ovvero l'articolo delle lucciole*, uscito il 1. febbraio 1975 sul «Corriere della sera», ci racconta una fiaba, o detto da lui “una definizione di carattere poetico- letterario di quel fenomeno che è successo in Italia una decina di anni fa” per spiegare la situazione sociale in Italia:

Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta). Quel “qualcosa” che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque “scomparsa delle lucciole”.²⁷

Pasolini spiega nell'articolo che il regime democristiano si è suddiviso in due epoche, quella prima della scomparsa delle lucciole, cioè dopo il fascismo, e quello dopo la scomparsa delle lucciole. Dopo la Seconda guerra mondiale, il fascismo mussoliniano non muore del tutto, anzi continua a vivere nei primi regimi democristiani. I valori tradizionali del fascismo sono gli stessi del regime democristiano: la Chiesa, la Patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, il risparmio e la moralità, appartenenti all'Italia agricola e paleoindustriale.²⁸ Pasolini sostiene che il regime democristiano, era soltanto un allungamento del fascismo, di un fascismo che non è riuscito a cambiare le menti degli italiani. Invece con l'arrivo dell'industrializzazione, del *boom* economico, dell'epoca del consumo, dell'edonismo e soprattutto con l'arrivo della televisione nelle case di quasi tutti gli italiani, quei valori scompaiono, non sono più necessari. Ciò che necessitano gli italiani si trova negli schermi della televisione, nelle pubblicità, nella moda, nella falsità di tolleranza e tutto questo ha portato ad una omologazione di tutto il popolo italiano. Non ci sono più differenze visuali tra i contadini ed i borghesi, non ci sono differenze tra fascista e antifascista, sono tutti nelle

²⁷ Pier Paolo Pasolini *Il vuoto del potere ovvero l'articolo delle lucciole* su il «Corriere della Sera», 1/2/1975, reperibile su <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html> (18/12/2021).

²⁸ Cfr. *ibidem*.

stesse paia di jeans e con lo stesso taglio di capelli. Questo periodo Pasolini definisce come periodo del nuovo fascismo, che non è una dittatura dettata dal balcone di un edificio, bensì dettato dallo schermo della televisione. Pasolini ci parla di un nuovo fascismo, un nuovo potere, un Potere che lui definisce Potere con la P maiuscola, una nuova forma di dittatura che senza aver alzato neanche un'arma a cambiato completamente la vita e la mente degli italiani. La televisione ci ha rinchiusi nella sua magica gabbia dorata, siamo schiavi, sudditi trasformati in corpi senza vita e senza pensiero critico. Pasolini ci vede non più come esseri umani, ma come strane macchine acefale che sbattono una contra l'altra senza soffermarsi, una propria e vera trasformazione del soggetto umano in macchina. Il consumatore crede di essere libero, ma invece non lo è, perché se prima credevano ciecamente in Dio, con l'epoca del consumerismo si credono i altri dei, quelli pubblicizzati dalla televisione, oggetti trasformati in marche da possedere per divenire omologati, cioè accettati dalla società, senza un minimo di senso critico. Ed è questo che fa di questa nuova epoca l'epoca del nuovo fascismo, non si usano le armi, ma si manipola il subconscio dei sudditi.²⁹

Per concludere, useremo le stesse parole di Pasolini:

Considero il consumismo un fascismo peggiore di quello classico, perché il clerico-fascismo in realtà non ha trasformato gli italiani, non è entrato dentro di loro. È stato totalitario ma non totalizzante. Solo un esempio vi posso dare: il fascismo ha tentato per tutti i vent'anni che è stato al potere di distruggere i dialetti. Non c'è riuscito. Invece il potere consumistico, che dice di voler conservare i dialetti, li sta distruggendo.³⁰

²⁹ Massimo Recalcati, *Corpo e linguaggio in Pasolini*, 20/11/2015, reperibile su <https://www.youtube.com/watch?v=Et6Owcmc8RM> (26/11/2021).

³⁰ Erminia Passannanti, op.cit., p. 138.

5. Salò o le 120 giornate di Sodoma

Salò o le 120 giornate di Sodoma è stato l'ultimo film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini. Doveva essere il primo dei tre film della *Trilogia della Morte*, successore della *Trilogia della Vita*. Dapprima il film era stato offerto a Sergio Citti, mentre Pier Paolo Pasolini ne doveva fare soltanto la sceneggiatura. Il suo compito era di dare alla sceneggiatura, basata sull'opera del Marchese Donatien-Alphonse-Francois de Sade *Les 120 journées de Sodome, ou L'Ecole du libertinage*, la struttura dell'*Inferno* dantesco. Pier Paolo Pasolini si innamorò del film quando gli venne in mente di trasporre le idee di De Sade in Salò nel 1944, nella Repubblica Sociale Italiana di Mussolini, mentre Citti ne fu molto meno. Così fu Pasolini a prendere l'incarico di girare il film.³¹ Il film è strutturato in un Antinferno ed in tre Gironi: Girone delle manie, Girone di merda e Girone del sangue. La struttura dell'opera originale di De Sade è basata sul *Decameron* di Giovanni Boccaccio, cioè quattro narratrici-puttane raccontano le proprie specialità sessuali per ispirare i gerarchi nei loro perversi giochi di abusi e violenze sulle vittime, quali man mano diventano sempre più violenti. Pasolini usa la struttura, le sevizie ed i regolamenti di De Sade come cornice del film.³² La trama del film ci parla di quattro gerarchi fascisti con un piano demoniaco, per prima cosa si sposano le rispettive figlie, poi sequestrano vari ragazzi e ragazze con l'aiuto di militanti fascisti e di quattro narratrici-puttane. Scelgono nove fanciulle e nove ragazzi appartenenti alla borghesia italiana cattolica e alla subcultura socialista, per soddisfare i loro bisogni sessuali sanguinosi e perversi. I ragazzi vengono catturati in una specie di collegio infernale, e da girone in girone le sevizie diventano sempre più crudele e morbose. *Salò* è un film pesante, inguardabile in certi momenti, non fa per tutti, ed è proprio quella l'idea che aveva il regista, quella di scioccare lo spettatore. Ma siccome Pasolini era un artista brillante nel fulcro delle sue opere si scorge sempre un significato più profondo e brillante: così in questo film s'intravede, per prima cosa, l'allusione allo Stato Sociale Italiano di Mussolini, come seconda cosa la critica della società moderna, consumeristica e come terza cosa la critica agli ideali politici e religiosi. Usa il sesso e le violenze come metafora della repressione del potere e

³¹ Cfr. Walter Siti, Silvia De Laude, *Pier Paolo Pasolini; Per il cinema, T.2.*, Arnoldo Mondadori editore, 2001, p. 3017.

³² Cfr. Neil Novello, *Al trionfo dell' esserci: teoria e prassi nell'ultimo cinema di Pier Paolo Pasolini*, p. 189.

allusione alle carneficine del fascismo mussoliniano, ed è proprio che quello che disse Pasolini in un'intervista a Gideon Bachmann:

Il reale senso del sesso nel mio film è quello che dicevo, cioè una metafora del rapporto del potere con chi gli è sottoposto. Tutto il sesso di De Sade, cioè il sadomasochismo di De Sade, ha dunque una funzione ben specifica, ben chiara. Cioè quella di rappresentare ciò che il potere fa del corpo umano, la riduzione del corpo umano alla cosa, la mercificazione del corpo. Cioè praticamente l'annullamento della personalità degli altri, dell'altro. E quindi un film non soltanto sul potere, ma su quello che io chiamo "l'anarchia del potere", perché nulla è più anarchico del potere, il potere fa praticamente ciò che vuole e ciò che il potere vuole è completamente arbitrario, o dettatogli da sue necessità di carattere economico che sfuggono alla logica comune [...] Evidentemente la spinta è venuta dal fatto che io detesto soprattutto il potere di oggi. È un potere che manipola i corpi in un modo orribile, che non ha niente da invidiare alla manipolazione fatta da Himmler o da Hitler. Li manipola trasformandone la coscienza, cioè nel modo peggiore, istituendo dei nuovi valori alienati e falsi, i valori del consumo, che compiono quello che Marx chiama un genocidio delle culture viventi, reali, precedenti.³³

Analizzeremo il film che è strutturato in quattro parti: l'Antinferno, Girone delle manie, Girone della Merda e Girone del sangue. Pasolini metaforicamente vuole rappresentare con i gironi le tre diverse fasi storiche della caduta del regime fascista,³⁴tematicamente divise in piacere, consumo e dissoluzione.³⁵

5.1. L'Antinferno

Il film è introdotto con musica leggera e gioiosa, come un ossimoro a quello che sta per succedere. Con il cartello introduttivo ci indica il tempo dello svolgimento della trama: 1944-45 nell'Italia settentrionale durante l'occupazione nazifascista, mentre il cartello successivo ci introduce nella prima parte del film, nell'Antinferno, a Salò, dove successe la catastrofe storica della Repubblica Sociale Italiana guidata da Benito Mussolini cercando di far rivivere il fascismo in Italia.³⁶ Infatti Pasolini usa questa metafora per sottolineare come il potere è anarchico, cioè al potere è permesso tutto, e proprio come si vede nel film trasforma il corpo in cosa, in merce.³⁷ Questi referenti si possono legare al fascismo fascismo mussoliniano reo della strage di Marzabotto, dove sono stati uccisi settecento settanta persone di ogni età e sesso, tra cui anche

³³ Erminia Passannanti, op.cit., p. 51.

³⁴ Ivi, p. 67.

³⁵ Ivi, p. 79.

³⁶ Ivi, p. 25.

³⁷ Cfr. Walter Siti, Silvia De Laude, *Pier Paolo Pasolini: Per il cinema T.2.*, p. 2065.

cinquanta bambini,³⁸ ma anche alla mercificazione dell'uomo nel mondo consumistico. Proprio con la scena successiva dove introduce i quattro personaggi principali il Duca Blangis, sua Eccellenza Curval, il Presidente Durcet ed il Vescovo, rappresenta il fascismo come male primario, dove deliberano i regolamenti della scuola di libertinaggio che stava per aprire le sue porte. Questa è una metafora politica e sociale del vergognoso patto tra Mussolini e Hitler,³⁹ che risultò con la strage di Marzabotto. Le loro denominazioni alludono alle istituzioni rappresentanti di uno stato.⁴⁰

Possiamo dire che Pasolini abbia voluto con questa metafora legata alla Repubblica di Salò, che passa attraverso tutto il filmato, mostrare il fascismo come dittatura senza scrupoli, dove regnavano stupri, sevizie e riduzione di corpo a cosa. Diametralmente differente dal sogno di Mussolini di far rinascere dalle ceneri il fascismo, come ultima speranza prima di essere catturato e fucilato, il filmato finisce con la distruzione finale.⁴¹

Pasolini spiega: “Il film è il sogno di un folle, che non spiega quello che avvenne negli anni quaranta nel mondo. Si tratta di un incubo che nel suo insieme possiede una sua logica terribile, e il caos nei suoi dettagli.”⁴²

Nel successivo aforismo detto dal Vescovo “Tutto è bono quando è eccessivo!” troviamo prima una profezia crudele di quello che succederà nella Villa del Duca di Blangis, eccessive sevizie e violenze fatte sotto il segno del potere anarchico fascista, ma anche come critica della propaganda mediatica dell'esagerazione come ideale di vita. Questa è la legge del godimento illimitato proprio dell'odierno capitalismo assoluto, in cui tutto è bene pur che venisse sempre di più, tutto è positivo purché sia all'insegna del godimento illimitato.⁴³

Pasolini descrive nelle scene successive il mondo contadino con immagini deserte, cupe, si vedono soltanto tre ragazzi in bicicletta. Quando vedono i fascisti in divisa e in impermeabile bianco tentano di scappare ma vengono catturati. In questa scena si

³⁸ *Marzabotto eccidio di*, Dizionario di storia (2010) reperibile su https://www.treccani.it/enciclopedia/eccidio-di-marzabotto_%28Dizionario-di-Storia%29/#:~:text=Marzabotto%2C%20eccidio%20di%20Denominazione%20che,di%20Monte%20Sole%2C%20in%20prov.&text=La%20strage%20si%20inserisce%20nel,1944%20tra%20Toscana%20ed%20Emilia (18/10/2021).

³⁹ Erminia Passannanti, op.cit., p. 36.

⁴⁰ Neil Novello, op.cit., p. 198.

⁴¹ Erminia Passannanti, op.cit., p. 24.

⁴² Ivi, p. 25.

⁴³ Ivi, p. 61.

vede l'accentuata diversità tra di loro, i primi magri e pallidi in contrasto con i ragazzi di campagna visibilmente pieni di salute, anche i loro sorrisi sono in contrasto uno infame e l'altro quasi infantile.⁴⁴

I giovani che vengono condotti via dai fascisti armati, con sottofondo di suoni di mitraglia, sono i futuri collaborazionisti. Sul piano metastorico questa scena è legata alla richiesta di Hitler a Mussolini di reclutare ragazzi per addestramento militare, che porto alla diserzione di tanti giovani.⁴⁵ Soltanto Ezio, all'inizio collaborazionista, diventerà vittima, per aver avuto rapporti amorosi con la serva. I giovani collaborazionisti accettano subito il ruolo di villani, prendendo le figlie dei gerarchi con violenza e umiliazione. Pasolini voleva alludere ai giovani che accettano regole senza alcun pensiero critico, ma soltanto obbedendo ciecamente.⁴⁶ Le figlie vengono date in spose ai rispettivi gerarchi, alludendo ai rappresentanti delle istituzioni statali, mentre le figlie rappresentano la società borghese benpensante, specialmente alludendo alle donne. Le figlie infatti saranno nel film intero completamente nude e a servizio di chiunque ne volesse abusare, senza obiettare, come infatti succede con la mercificazione della donna nella società consumeristica.⁴⁷ Passannanti afferma che questa era un'allusione al matrimonio della figlia di Mussolini con il figlio di Costanzo Ciano, che facendolo divenire Ministro degli Esteri dell'Italia fascista. Ciani tradì la fiducia di Mussolini e dello Stato, contribuendo alla caduta del fascismo e dell'arresto del suocero.⁴⁸

Durante la scelta tra le vittime, la villa ci ricorda i collegi istituzionali, soltanto che in questi si instruirà alle perversioni sessuali di ogni tipologia. Le regole della scuola al libertinaggio sono rigide, e le punizioni saranno crudeli e spietate.

I gerarchi entrano nella villa, mentre una trentina di ragazzi stanno in fila come a scuola o in un penitenziario durante l'appello.⁴⁹ I ragazzi vengono interrogati dai gerarchi con rigidità e autorità, proprio come lo si faceva nei collegi. Usano la lingua standard italiana, proprio per accentuare l'omologazione voluta dal fascismo, facendo diventare le persone uguali e noiose, come lo è la piccola borghesia italiana degli anni Settanta. Con il suo *boom* dell'arrivo della televisione nelle case di ogni italiano, i *mass media*

⁴⁴ Neil Novello, op.cit., p. 194.

⁴⁵ Erminia Passannanti, op.cit., p. 62.

⁴⁶ Neil Novello, op.cit., p. 199.

⁴⁷ Erminia Passannanti, op.cit., p. 65.

⁴⁸ Ivi, p. 63.

⁴⁹ Ibid.

man mano cancellano le differenze linguistiche fra le regioni italiane, i dialetti si usano sempre meno, mentre la lingua standard italiana è riuscita a diventare la lingua di tutti gli italiani.⁵⁰

Durante l'interrogatorio uno dei collaborazionisti racconta come hanno catturato per inganno una delle vittime e ne segue un riso risonante. Il riso in *Salò* è un riso malefico, forzato, rimbombante che annunzia il mondo infernale nel quale staranno per entrare le vittime e a quali tremende sevizie saranno costretti a subire.⁵¹ Infatti i gerarchi iniziano subito con il loro perfido gioco, facendo spogliare due ragazzi per controllarne i genitali. I loro corpi sono per i gerarchi soltanto massa da sacrificare e usufruiscono deliberatamente del loro potere anarchico, nel quale non esistono limiti.⁵² Nella prossima selezione dei ragazzi l'inquadratura cade sui visi dei giovani che diventeranno le vittime assassinate nel mostruoso finale. La selezione delle ragazze avviene in un edificio diroto, con lo stucco visibilmente rovinato. Le ragazze sono ammassate come bestiame, circondate da militari fascisti e dalle ruffiane, occupate a scegliere le ragazze più belle. Nella scena seguente i gerarchi seduti in un salotto tipico medioborghese, compiaciuti aspettano la "sfilata" da bordello delle ragazze catturate. La prima ragazza, simbolicamente dal nome di Eva, viene spogliata davanti ai gerarchi, presentata come corpo vittima, senza il minimo di umanità verso di lei. La seconda ragazza, Albertina, sorride compiaciuta ai gerarchi ma viene cacciata visto il dente guasto,⁵³ la sua imperfezione la rende umana e quindi inaccettabile.⁵⁴ La terza, Renata, si presenta completamente nuda e in lacrime, disperata cade in ginocchio, mentre la ruffiana racconta della morte della madre mentre tentava di salvarla. Questa scena è una delle più sconvolgenti, alla vista di una tale perdita della giovane fanciulla e della sua disperazione si accosta la crudeltà dei gerarchi, specialmente di Blagis che si eccita davanti a tale dolore.

I ragazzi vengono trasportati da camion militari fascisti a Marzabotto, chiara allusione a cosa succederà nel prossimo futuro, l'eccidio dei ragazzi, come successe a Marzabotto durante la Repubblica Sociale Italiana. Durante il viaggio un unico ragazzo Tonna Ferruccio, proveniente da una famiglia di sovversivi, scappa ma viene subito fucilato. La simbolica è palese, il comunismo scappa dal fascismo mussoliniano, ma

⁵⁰ Neil Novello, op.cit., p. 186.

⁵¹ Ivi, p. 190.

⁵² Erminia Passannanti, op.cit., p. 23.

⁵³ Neil Novello, op.cit., p. 201.

⁵⁴ Erminia Passannanti, op.cit., p. 65.

dopo poco viene ucciso dal fascismo capitalista. Alla vista dell'assassinio del giovane ragazzo i gerarchi in tono allegro dicono:

Durcet: "Se i ragazzi erano 9, adesso sono 8. A proposito di otto, sapete la differenza che passa tra l'ora, il dottore e la famiglia?"

Blangis: "No, naturalmente. Ce lo dica, siamo ansiosi!"

Durcet: "L'ora è di un'ora, il dottore è d'ott'ore."

Vescovo: "E la famiglia?"

Durcet: "Sta bene, grazie"⁵⁵

Tutti scoppiano a ridere sentendo questa ridicola barzelletta. Con questa parodia Pasolini allude ai giovani che parteciparono alle manifestazioni del '68, ai quali critica di essersi trasformati dal potere di Stato in corpo-massa. Pasolini scrive una poesia contro i giovani partecipanti perché gli vede come prodotto del consumerismo fascista medioborghese che tanto odiava, mentre i poliziotti che vennero massacrati da botte da loro, rappresentano l'autenticità, perché provenivano da stati sociali bassi, da famiglie povere e non corrotte.⁵⁶

Nella scena seguente le vittime si trovano in cortile, sotto al balcone nel quale si trovano i gerarchi, accompagnati dalle tre narratrici-puttane e dalla pianista. Il Duca proferisce dall'alto:

Deboli creature incatenate, destinate al nostro piacere. Spero non vi siate illuse di trovare qui la ridicola libertà concessa dal mondo esterno. Siete fuori dai confini di ogni legalità, nessuno sulla terra sa che siete qua. Per tutto quanto riguarda il mondo, voi siete già morti...Ed ecco le leggi che regoleranno qui dentro la vostra vita.⁵⁷

Allusione palese all'*Inferno* dantesco, sopra la porta dell'entrata ci sta scritto: "Lasciate ogni speranza voi che entrate"⁵⁸, così Blangis ricorda alle vittime di non avere via di scampo, di essere già morte⁵⁹. Curval continua, emettendo le leggi che si applicheranno nella malefica villa:

Puntualmente alle sei tutta la compagnia dovrà riunirsi nella sala detta delle orge, dove le narratrici di turno si siederanno a raccontare ognuna una serie di racconti su un tema particolare. Gli amici possono interrompere in qualunque punto e tutte le volte che lo vorranno. Questa narrazione ha l'obiettivo di infiammare l'immaginazione e ogni lascivia sarà permessa. Dopo cena i signori passeranno alla celebrazione di quelle che vengono designate come orge. Il salone e le altre stanze saranno

⁵⁵ Walter Siti, Silvia De Laude, T.2., op.cit., p. 2036.

⁵⁶ Erminia Passannanti, op.cit., p. 21.

⁵⁷ Walter Siti, Silvia De Laude, T.2., op.cit., p. 2036.

⁵⁸ Cfr. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, op.cit., p. 44.

⁵⁹ Sodomatì Maurilio Ginex, Il testamento di Pier Paolo Pasolini: Salò o le 120 giornate di Sodoma, 12/2/2017 reperibile su <https://dasandere.it/il-testamento-di-pier-paolo-pasolini-salo-o-le-120-giornate-di-sodoma/> (24/11/2021)

adeguatamente riscaldate. Tutti i presenti, vestiti secondo le circostanze. Adagiati sul pavimento e seguendo l'esempio degli animali, cambieranno posizioni, si mescoleranno, si intrecceranno, si accoppieranno incestuosamente, adulterinamente, sodomiticamente. Tale sarà l'ordine quotidiano di procedura.....Qualunque uomo trovato in flagrante delitto con una donna verrà punito con la perdita di un arto. I più piccoli atti religiosi, da parte di qualunque soggetto, verranno puniti con la morte.⁶⁰

Le leggi ricordano l'entrata in un lager fascista, dove il corpo delle vittime non ha nessun valore, dove il potere decide del loro destino. Le vittime sono solo accumuli di corpi messi a disposizione dei crudeli gerarchi o degli ufficiali nazifascisti, così come nella società consumeristica odierna i corpi non hanno nessun valore essendo tutti omologati da standard stereotipati. Nel mondo digitale odierno possiamo vedere esempi ovunque, basta scrollare su qualunque *social media* dove per diventare virale bisogna rispettare le norme date dalla società, siamo divenuti schiavi di un fascismo dettato dagli schermi dei cellulari.⁶¹ Dunque le vittime catturate, allontanate dalle proprie subculture, sono radunate nella villa, nel centro del potere, dove subiranno violenze atroci e dove distruggeranno i loro valori tradizionali e morali. Questa è la metafora che Pasolini ci dà sulla borghesia italiana degli anni Settanta, dove i corpi si sono trasformati in corpi-merce influenzati da i *mass media*, acefala e senza pensiero critico.⁶²

5.2. Girone delle manie

All'inizio del Girone delle manie la signora Vaccari, scende le scale, come lo faranno anche le altre narratrici, come diva di uno spettacolo televisivo, vestite in abiti pomposi e maquillage bianchi e privi di vita.⁶³ Le narratrici gioiosamente raccontano le loro storie perverse, paradosso agli eventi futuri. Questo procedimento dialettico chiamato "ombre della morte", viene spesso usato nella poetica pasoliniana.⁶⁴ I gerarchi siedono su panchette, le giovani vittime come per regolamento siedono per terra, come animali, vestiti in uniforme da collegio, il collegio infernale della villa. Il sottofondo musicale ricorda la musica degli anni Trenta risalenti alla cultura fascista, suonata dalla pianista in un angolo della sala delle orge.⁶⁵ Sui muri sono appesi quadri di artisti cubisti e

⁶⁰ Walter Siti, Silvia De Laude, T.2., op.cit., p. 2036.

⁶¹ Cfr. Adelio Ferrero, *Il cinema di P.P.Pasolini*, Marsilio editori, Venezia, 1977, p. 150.

⁶² Erminia Passannanti, op.cit., p. 58.

⁶³ Neil Novello, op.cit., p. 197.

⁶⁴ Erminia Passannanti, op.cit., p. 29.

⁶⁵ Ivi, p. 84.

futuristi simboli del fascismo, proprio perché preferiti dal regime fascista.⁶⁶ La signora Vaccari racconta agli "alluni" l'inizio della sua carriera di prostituta, a soli sette anni nel collegio dove lavorava sua madre, e nel quale praticamente vivevano, un professore le fece vedere il suo membro eccitato dalla vista della bambina. Pasolini critica così direttamente l'istituzione scolastica, che educa i suoi allievi a sciocchezze moralistiche e pseudo-democratiche.⁶⁷

Il film mescola parodia e crudeltà, per esempio il balletto ridicolo della signora Vaccari offerto a Curval, per scusarsi di non aver parlato dettagliatamente del membro di questo professore. Una scena che si può percepire soltanto quando l'effetto *shock* del film voluto da Pasolini diminuisce. La narratrice parla della sua esperienza pedofila da parte del professore con leggerezza come parlasse di un avvenimento positivo, metafora usata per mostrare i gusti marci medioborghesi.⁶⁸

I gerarchi si eccitano soltanto attraverso perversioni inflitte alle vittime. Nella scena seguente il Monsignore rientra nella sala delle orge frustrato per non essere riuscito a sodomizzare una giovane vittima, ed in un attimo la sua eccitazione scompare, trasformandosi in aggressione. L'impotenza maschile è il filo che lega i gerarchi, motivati nel loro piano diabolico soltanto da infamie.⁶⁹ La Vaccari continua con il suo racconto di urofilia, mentre una ragazza tenta di scappare.

La scena successiva inizia con una frase simbolica detta da Curval ad un banchetto: "Be' signori miei, non c'è dubbio che la signora Vaccari in due settimane le farà diventare delle puttane di prim'ordine; non c'è nulla di più contagioso del male..."⁷⁰

Questa frase è simbolica perché il male è veramente contagioso, lo era al tempo di Hitler e Mussolini, lo è nel tempo consumeristico che ci ha fatto perdere i valori più importanti di vita: la bontà, l'altruismo e il rispetto.

Nella sala entrano le figlie dei gerarchi denudate portando i vassoi per gli ospiti. Uno dei collaborazionisti fa cadere a terra una delle figlie dei gerarchi e la stupra di fronte a tutti. I gerarchi sono soddisfatti, ridendo allegramente con i collaborazionisti. Pasolini trasforma il personaggio di Durcet, il Presidente da mostro in mostro-pagliaccio-esibizionista preso dalla sua ingordigia sessuale. Il Presidente passa da tavolo a tavolo esibendo il suo sedere nudo e in seguito correndo dal collaborazionista-violentatore a

⁶⁶ Ivi, p. 82.

⁶⁷ Neil Novello, op.cit., p. 186.

⁶⁸ Cfr. Adelio Ferrero, *Il cinema di P.P.Pasolini*, p. 147.

⁶⁹ Ivi, p. 148.

⁷⁰ Walter Siti, Silvia De Laude, T.2., op.cit., p. 2039.

farsi sodomizzare al posto della ragazza.⁷¹ Nel *Salò* il corpo è un simbolo, il pene è il potere mentre il retto e la vagina, le classi ed i luoghi da profanare.⁷²

La signora Vaccari organizza una satirica lezione di masturbazione maschile alle giovani ragazze su di un manichino. La Vaccari impazzisce all'ignoranza di una delle ragazze, gridando aggressivamente. Allusione alle scuole di una volta dove ai professori era concesso di punire anche fisicamente gli alunni. La ragazza viene punita da un collaborazionista gettandola a terra, mentre poi lui dimostra le proprie abilità di masturbazione sul manichino.

Nella scena seguente trovano la ragazza, che prima tentò la fuga, suicidata sotto l'affresco della Madonna con in braccio Gesù. La Madonna potrebbe suggerire la partecipazione della Chiesa durante il regime fascista, e la perdita dei valori tradizionali nel mondo odierno, dove il consumerismo apparta il popolo dai valori morali e tradizionali più autentici.⁷³ Il Presidente racconta di nuovo una barzelletta stupida è ridiventa ancora una volta mostro-pagliaccio e con chiara metafora alle barzellette cretine dei programmi televisivi.⁷⁴ Una inquadratura attira l'attenzione, da una parte la narratrice ed il Duca ridono sopra il corpo della fanciulla suicida, mentre dalla parte destra due vittime con sguardo quasi indifferente e distaccato. Si può trarre una parallela con le nuove generazioni indifferenti in fronte alla realtà, rinunciando al cambiamento, senza genuine speranze o sogni⁷⁵

I racconti della professoressa infernale, della signora Vaccari continuano, in un'atmosfera muta e cupa. Il silenzio e l'obbedienza delle vittime come allusione alla consumazione dei programmi televisivi senza pensiero critico della società odierna.⁷⁶

La narratrice narra del suo primo lavoro "ufficiale", con un cliente di nome Vaccari il quale prediligeva soltanto sederi maschili, così per realizzare il rapporto la coprì con un lenzuolo, facendo finta che lei fosse un ragazzo.

I gerarchi organizzano un matrimonio forzato tra due vittime Eva e Franco, che entrano in scena accompagnati dalle altre vittime denudate tenendo in mano un giglio, simbolo di castità. Il giglio in quella sala allude alla Camera del Giglio, biblioteca privata di Gabriele d'Annunzio, rappresentante del fascismo italiano.⁷⁷ Costringono i ragazzi a

⁷¹ Neil Novello, op.cit., p. 193.

⁷² Erminia Passannanti, op.cit., p. 30.

⁷³ Ivi, p. 81.

⁷⁴ Neil Novello, op.cit., p. 192.

⁷⁵ Erminia Passannanti, op.cit., p. 28.

⁷⁶ Neil Novello, op.cit., p. 199.

⁷⁷ Erminia Passannanti, op.cit., p. 75.

"consumare" la prima notte d'amore davanti agli loro occhi, ma mentre i due si accarezzano e baciano il Duca e il Presidente corrono a violentarli. In questa scena i due vili sembrano come due macchie di tinta nera sullo schermo, come se lo stupro non fosse stupro.⁷⁸ L'Eccellenza sodomizza a sua volta il Presidente, con automatismo "comico", ridicolizzando così non solo lo stupro, ma anche le istituzioni quali appartengono e rappresentano.⁷⁹

Dopo il macabro matrimonio stanchi e ubriachi, espressioni facciali assenti, Curval conversa con i suoi compagni di delitto e dichiara:

Il principio di ogni grandezza sulla terra è stato totalmente e lungamente inzuppato di sangue. E ancora, amici miei, se la memoria non mi tradisce, si è così "senza spargimento di sangue non si dà perdono...senza spargimento di sangue". Baudelaire⁸⁰

Pasolini sbeffa il potere alludendo all'ignoranza ed esibizionismo superfluo dei gerarchi che infatti vogliono esibire il loro intelletto, ma si ridicolizzano non sapendo l'autore del citato.⁸¹

Nella scena successiva il Monsignore, in un attimo di voyerismo, costringe una delle spaventate fanciulle a urinare davanti ai suoi occhi. La paura delle vittime ricorrente nella villa è ciò che eccita i Signori. La paura nata dai loro piani aguzzini, come d'altronde lo fecero anche i nazifascisti. Pasolini critica non soltanto i regimi totalitari del fascismo, ma anche dei partiti politici degli anni Settanta, come anche il consumismo preso nell'ingranaggio del potere. Trasformano il corpo in masse omologate, nella dittatura in base a regole seguite con cieca obbedienza, nel mondo nuovo a regole date dalla società d'*élite*.⁸²

Inspirati dal racconto della signora Vaccari, i gerarchi guinzagliano le vittime facendoli andare nudi a quattro zampe, proprio come dei cani, portati a spasso dai militi. Uno dei ragazzi cerca di scappare ma viene furiosamente frustato dal Monsignore. Le vittime vengono nutrite dai Signori dapprima con pezzi di carne, dopo con polenta ripiena di chiodi e ciò ferisce gravemente una delle fanciulle. Queste scene di nuovo si alludono al rapporto corpo-potere, cioè il potere è quello che controlla il

⁷⁸ Neil Novello, op.cit., p. 197.

⁷⁹ Ivi, p. 193.

⁸⁰ Walter Siti, Silvia De Laude, T.2., op.cit., p. 2043.

⁸¹ Neil Novello, op.cit., p. 192.

⁸² Erminia Passannanti, op.cit., p.26.

corpo trasformato in massa omologa impotente.⁸³Nella sala delle orge durante un altro racconto della Vaccari una delle vittime corrisponde il bacio del Duca cercandone complicità, metafora della corruzione.⁸⁴ Nella sala delle orge le vittime sono nude, mentre i gerarchi e i collaborazionisti sono tutti vestiti, un simbolo palese della gerarchia dominante nella villa.⁸⁵Vedremo più in avanti, infatti, che le vittime corrotte saranno vestite come i signori.⁸⁶

5.3. Girone della merda

Il girone della merda inizia con rombi di aerei militari che riecheggiano fintanto che la seconda narratrice, la signora Maggi, finisce i preparativi per lo spettacolo nella sala delle orge. La scena successiva ci porta nella sala dove la signora Maggi racconta di aver fatto conoscenza con il Presidente in passato, visto il loro comune prediligere la coprofagia. Il personaggio del Presidente in questo modo diventa per un secondo umano, non solo una macchina infernale.⁸⁷

La signora Maggi narra delle sue esperienze da prostituta specializzata in coprofagia, parlandone con grande apprezzamento. Tra l'altro ammette di aver ammazzato sua madre per averla supplicata di cambiare vita, il Duca appoggia la narratrice dicendo che anche lui fu "costretto" ad uccidere la sua. Sentendo questo discorso Renata, la ragazza cui uccisero la madre per catturarla, si mette a piangere disperatamente. Il Duca si trova estremamente eccitato dalle sue lacrime e dalla sua disperazione, tanto che la fa denudare dai collaborazionisti, si toglie i pantaloni e defeca sul pavimento, anche se ci si aspettava lo stupro della ragazza. Ordina violentemente alla ragazza di mangiare con un cucchiaino l'escremento, così piangendo nuda sul pavimento ubbidisce, scena al dir poco abominevole.⁸⁸ In tutta l'opera ci sono visibili segni di impotenza da parte dei gerarchi, uno di questi è proprio in questa scena. Il potere come metafora dell'impotenza.⁸⁹ Questa è una delle scene più sconvolgenti del film, la sofferenza ed il pudore di fronte alla crudeltà del Duca.

⁸³ Erminia Passannanti, op.cit., p. 50.

⁸⁴ Neil Novello, op.cit., p. 201.

⁸⁵ Erminia Passannanti, op.cit., p. 30.

⁸⁶ Neil Novello, op.cit., p. 201.

⁸⁷ Ivi, p. 192.

⁸⁸ Ivi, p. 193.

⁸⁹ Adelio Ferrero, op.cit., p. 148.

Nel salotto i gerarchi, ispirati dal racconto della signora Maggi decidono di cambiare i regolamenti della casa. Ordinano alle vittime di far defecare le vittime in un grande mastello comune, raccogliendo così abbastanza escrementi da poter servire al prossimo banchetto.

La mattina seguente il Presidente ispeziona i vasi di notte di tutti i prigionieri, due dei quali hanno disobbedito alle regole pertanto scrive i loro nomi nel quaderno dei trasgressori. I ragazzi trasgressori segnati nel quaderno ricevono il biglietto diretto per l'inferno del girone seguente, laddove saranno puniti per la propria disobbedienza. Le punizioni sono necessarie in ogni sistema totalitario, come nel fascismo, così come nelle istituzioni scolastiche.⁹⁰ Pasolini suggerisce chiari nessi con l'Olocausto dei campi di sterminio nazisti con i reclusori, le ispezioni e le punizioni.⁹¹

Al banchetto del matrimonio omosessuale tra il Vescovo e Sergio, una delle vittime, si servono gli escrementi accumulati durante la notte. Pasolini anche qui allude satiricamente al patto fatto tra Mussolini e Hitler.⁹² Il rito celebrato è blasfemo, Pasolini critica la Chiesa, visto che il ragazzo è vestito in un abito bianco da sposa, anche se sarà un matrimonio omosessuale.⁹³ Curval, il Vescovo nutre con il cucchiaino pieno di escrementi il povero giovanotto e dalla espressione facciale possiamo vedere l'umiliazione da lui provata. Tutti mangiano, anzi le narratrici ed i Signori ne sono molto compiaciuti, mentre gli altri mangiano, anche stanno male, per paura delle reazioni dei gerarchi. Questa nausea, vomito rappresentano simbolicamente i sintomi della vittima quando sottomessa ad potere.⁹⁴ Mangiare gli escrementi è una allegoria legata alla consumazione dei *mass media*, "merda" fatta mangiare dal popolo, specialmente dai giovani attraverso la tecnologia che ha trasformato la comunicazione in alienazione.⁹⁵ Il digerire escrementi è una chiara metafora di come dallo schermo della televisione del popolo degli anni Settanta usciva tanta tv spazzatura, mangiata e assorbita da loro attraverso pubblicità, propagande politiche che li faceva vittime incoscienti, come d'altronde anche nella società odierna, così tecnologicamente progredita, ma così priva di critica di pensiero e di genuinità.⁹⁶ La tecnologia ci ha trasformati in mostri attaccati allo schermo del cellulare, mostri con il desiderio di

⁹⁰ Erminia Passannanti, op.cit., p. 44.

⁹¹ Ivi, p. 46.

⁹² Ivi, p. 74.

⁹³ Ivi, p. 79.

⁹⁴ Ivi, p. 52.

⁹⁵ Ivi, p. 95.

⁹⁶ Ivi, p. 97.

essere uguali a quello che ci vendono nelle pubblicità dei influencer più popolari, incoscienti di aver perso umanità, diventando come detto da Pasolini “ non ci sono più esseri umani, ma strane macchine che sbattono l’una contra l’altra.”⁹⁷ La signora Maggi racconta una sua esperienza con un libertino necrofilo, ossessionato dal deretano e dalla coprofagia. Organizzano un concorso di bellezza tra i deretani dei ragazzi, messi in ginocchia e con la teste coperte con lenzuola, qua forse Pasolini voleva alludere all’idiozia dei quiz a premi televisivi.⁹⁸

Nella scena successiva il Monsignore propone come premio per il vincitore del concorso del più bel deretano - omicidio immediato. Un ragazzo di nome Franchino vince e immediatamente gli sparano in testa, ma la pistola è senza proiettili. Il Monsignore grida ”Imbecille, come potevi pensare che ti avremmo ucciso? Non lo sai che noi vorremmo ucciderti mille volte, fino ai limiti dell’eternità, se l’eternità potesse avere dei limiti?”⁹⁹ Qua si intravede ancora una volta l’eccesso come metafora del consumerismo della società odierna, il mondo ridotto a merce superflua, ed anche dell’eccesso di sangue e di morte nel regime fascista.¹⁰⁰ Una sola legge vige all’interno della villa degli orrori ed è quella del godimento illimitato acefalo, del godere cinico dell’individuo che supplizia il prossimo. Il film risulta inguardabile volutamente, perché inguardabile è la società dei consumi in cui siamo abitatori, una società in cui Pasolini mostra bene nel film, continuamente si compiono atti coprofagici, la società dei consumi ci costringe a mangiare inconsciamente escrementi quotidianamente.¹⁰¹

5.4. Girone del sangue

Nella scena iniziale si intravengono il Duca, il Presidente ed il Vescovo vestiti in abiti da donna, con cappellini e gioielli, in preparazioni finali. Una sarcastica rappresentazione, alludendo a donne di cattivo gusto, come anche il Monsignore nella scena successiva, vestito in un ridicolo abito da cerimonia, con corna di stambecco alla estremità delle spalle e specchietti che gli scendono fino al petto, alludendo a

⁹⁷ *L'ultima intervista a PPP «Siamo tutti in pericolo»*, Furio Colombo 1/11/1975, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/morte/siamo-tutti-in-pericolo-lultima-intervista-a-ppp-di-furio-colombo-1-xi-1975/> (22.12.2021).

⁹⁸ Neil Novello, op.cit., p. 193.

⁹⁹ Walter Siti, Silvia De Laude, T.2., op.cit., p. 2055.

¹⁰⁰ Adelio Ferrero, op.cit., p. 149.

¹⁰¹ Ivi, p. 151.

decorazioni dei grandi magazzini, metafora con quale critica il superfluo e ridicolo consumerismo, perbene impacchettata nel ridicolo del matrimonio dei Signori.¹⁰² Ci sorge la finezza del sarcasmo usato da Pasolini dove ci fa vedere Duca che si trucca come fosse una copia patetica delle narratrici, mentre il Presidente strabico e brutto lo guarda maliziosamente, come fosse veramente una donna.¹⁰³ Ancora una volta si intravede lo sbeffeggiamento di Pasolini verso i riti liturgici, infatti nella villa si svolge il matrimonio dei tre signori travestiti da donna con tre ragazzi collaborazionisti, mentre il Monsignore svolge il rito leggendo da un libro invisibile. Nella scena seguente dopo il coito tra il Monsignore e un collaborazionista vediamo il dialogo tra di loro in chiave comica, riferendosi il ragazzo al proprio fallo come ad un amico, mentre si baciano fanno anche tenerezza.¹⁰⁴ Durante l'ispezione del Monsignore nelle stanze delle vittime un ragazzo spaventato per la propria vita, gli fornisce una delazione, cioè che una delle ragazze, Graziella, ha violato le regole della vita possedendo la fotografia del suo fidanzato. La fotografia rappresenta non soltanto il fidanzato, ma un pezzo della vita esterna ben conservato, una speranza di poter salvarsi.¹⁰⁵ Così inizia il domino di tradimenti tra le vittime, impaurite per la propria vita. Graziella denuncia due delle compagne di avere un rapporto amoroso, ed a sua volta le ragazze denunciano Ezio di avere rapporti sessuali con la serva di colore. I rapporti delle vittime sono in contrasto rispetto a quelli dei gerarchi, che sono noiosi e nei quali si percepisce visibilmente la loro frustrazione, invece quelli delle vittime sono sinceri, un conforto da loro creato per scappare almeno per qualche minuto mentalmente dalla malefica villa.¹⁰⁶ I quattro gerarchi trovano Ezio con la ragazza, preparano le rivoltelle e prima di sparargli lui alza la mano a pugno, muto, come un tipo di resistenza ai propri capi. Il simbolo del pugno rappresenta la brigata autonoma di partigiani "Stella Rossa" formata nel 1943, che combatterono i fascisti proprio a Marzabotto e nelle vicinanze.¹⁰⁷ Gary Indiana, nella sua monografia, *Salò or the 120 days of Sodoma*, l'atto di Ezio come simbolo di perdita d'idealismo nel Partito Comunista Italiano, divenuto avido come lo furono anche fascisti. Gary Indiana sostiene anche questo fosse un simbolo per ricordare la morte del fratello Guido,

¹⁰² Neil Novello, op.cit., p. 194.

¹⁰³ Ivi, p. 193.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ivi, p. 108.

¹⁰⁶ Ivi, p. 107.

¹⁰⁷ Ivi, p. 109.

partigiano ideale, ucciso dai suoi stessi partigiani, infatti i gerarchi uccidendo Ezio uccidono un loro collaborazionista.¹⁰⁸ Dopo l'assassinio degli amanti, i gerarchi organizzano un'altra celebrazione, "i premi della morte". In fila, come ad una manifestazione scolastica si trovano tutte le vittime vestite e con le figlie dei gerarchi sempre nude. Vengono chiamati ad appello tutti quelli che hanno infranto le regole del reclusorio demoniaco, e così non conformati alla pedagogia infernale. Questo rito rimanda alla pianificazione degli stermini di massa durante il fascismo. Quelli convocati ricevono in rito solenne coccarde celesti, simbolo delle stelle di David che gli Ebrei dovevano portare sul braccio durante l'Olocausto.¹⁰⁹

La terza narratrice, la signora Castelli, racconta un'orrenda storia su di un libertino, che si poteva eccitare soltanto compiendo atroci torture alle ragazze disgraziatamente finite nelle sue mani. Le torture includono ruote enormi con rasoi che fanno scorticare viva la vittima, ed ingranaggi sui quali si legano saldamenti gli arti delle vittime e poco a poco si allontanavano dal corpo e finendo per staccarsi. Le vittime venivano marchiate una ad una. Tutto ciò viene raccontato dalla narratrice con malefico riso, come una profezia di quello che starà per accadere. Durante il racconto, si intravede un'orrida scena le vittime legate in un grande mastello pieno di escrementi, metafora della tipica società di consumi, dove consumatori sprofondano negli escrementi del consumo senza speranza. Una delle ragazze, figlia di uno dei Signori anch'essa condannata, grida "Dio, Dio perché ci hai abbandonati?", un grido di disperazione che rievoca le parole di Cristo sulla croce, morte dell'ideale cristiano nella società odierna.¹¹⁰ Questa scena insieme alla scena dell'assassinio di Ezio raffigurano con straordinaria potenza espressiva la morte dei due grandi ideali che nel Novecento, l'ideale comunista e quello cristiano. Dopo il racconto il Duca con quattro collaborazionisti entra in una delle stanze e si siede di fronte ad una finestra. Uno dei collaborazionisti gli porge un binocolo. Dalla finestra vede il Vescovo ed il Monsignore in ridicole vestaglie. Le scene successive sono agghiaccianti, inguardabili. Torture abominevoli, come estrazioni di occhi, di scalpo, lingua, stupri, che porteranno alla morte di tutte le vittime punite per i loro errori. Tra le vittime condannate a morte ci sono anche le tre figlie dei gerarchi, una viene violentata da due collaborazionisti e poi viene impiccata. La pianista si suicida buttandosi dalla finestra,

¹⁰⁸ Erminia Passannanti, op.cit., p. 110.

¹⁰⁹ Ivi, p. 111.

¹¹⁰ Ivi, p. 112.

consapevole della fine imminente.¹¹¹ Il Duca si eccita dalla vista di questi orrori e usa uno dei collaborazionisti per soddisfare le proprie perversioni. Difatti il Duca gli dice “Bravo, eri pronto”, il simbolo di essere finalmente completamente passato dalla loro parte, di essere completamente corrotto. Questa scena rappresenta la metamorfosi della nuova gioventù, corrotta dal potere del consumismo, trasformati in macchine inespressive e stereotipate.¹¹²

La visione della scena successiva è orrenda, la figlia del Duca penzolante dalla trave, il rombo degli aerei sempre più forti e dei corpi delle vittime inchiodati per terra. Nella scena successiva il Presidente è così eccitato dalla vista di come cavano un occhio ad un ragazzo che racconta al collaborazionista una barzelletta stupida, ed il collaborazionista ride insinceramente, ancora una volta metafora della gioventù corrotta.¹¹³ Continuano le sevizie ma ora a sedere sulla sedia davanti alla finestra ci sta il Vescovo, con sottofondo musicale molto tenebroso, mentre guarda come il Monsignore frusta crudelmente le povere vittime. Queste torture ricordano l’Inquisizione medioevale cristiana, torture intese per prolungare la sofferenza delle vittime.¹¹⁴ Nella scena seguente, con lo stesso sfondo musicale, vediamo il Presidente, il Monsignore ed il Duca vestiti in ridicole vestaglie, ballando un can-can estremamente ridicolo. Nella ultima scena i due collaborazionisti cambiano la stazione radiofonica e iniziano a ballare insieme, nel mentre parlando di futili chiacchiere come per far finta che non stia succedendo niente a pochi passi da loro. E intanto il film non finisce, cioè le sevizie continuano lasciando allo spettatore ad immaginare la fine.

¹¹¹ Ivi, p. 115.

¹¹² Neil Novello, *op.cit.*, p. 202.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ivi, p. 114.

6. Conclusione

Salò o le 120 giornate di Sodoma fu proiettato la prima volta al Festival di Parigi il 22 novembre 1975, a sole tre settimane dall'assassinio di Pier Paolo Pasolini. Il 23 dicembre fu la prima a Milano, dopo solo tre settimane la pellicola viene sequestrata dal Procuratore della Repubblica. Alberto Grimaldi, il produttore rimarrà in processo per quindici anni.¹¹⁵ Nel Regno Unito soltanto nel 2000 fu autorizzata l'edizione integrale per le proiezioni in pubblico. Ancora oggi il film è proibito in Russia e Cina.¹¹⁶ Con questa introduzione alla conclusione di questa tesi, scritta proprio nel centenario di nascita di Pier Paolo Pasolini, per capire la grandezza di *Salò*, di come Pasolini fu un artista brillante, tanto brillante da non essere capito da molti. Proprio quelli che lo perseguivano, lo censuravano e minacciavano non avevano la capacità di intendere le sue grandiose opere. Le opere di Pasolini non vanno semplicemente "analizzate", vanno soprattutto svelate. Lui è un autore che non raramente depista, complicato come un rebus, non dà le chiavi e segnali per farci capire subito il significato della sua opera e così complica il rapporto tra la sua opera ed il pubblico.¹¹⁷ Così è stato anche con *Salò*, Pasolini volutamente gira un film inguardabile, violento, agghiacciante, pieno di sevizie, questa è un'opera stratificata, cioè contiene diversi significati che man mano vanno scoperti. Pasolini ricorre ad un allegorismo radicale pedagogico, da horror film o fiaba dell'Orco, attraendo e repellendo gli spettatori dalla propria opera.¹¹⁸ L'effetto *shock* non concede, infatti, al pubblico di cogliere in primis la testimonianza etica e storica di *Salò*, in quanto torce il registro della crudeltà contro il film stesso.

I personaggi dei gerarchi, dei militi, delle narratrici e dei collaborazionisti sono rappresentati come vuote sagome quasi non umane, prive di sentimenti, storia o psicologia. Tipici rappresentanti della media borghese attraverso gli occhi di Pasolini.

¹¹⁹ Le vittime invece sono rappresentate in chiave ambigua, se da una parte sono vittime, dall'altra non fanno quasi nulla per cercare di combattere il potere e loro sono

¹¹⁵ Ivi, p. 9-10.

¹¹⁶ Il cinema ritrovato, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, reperibile su <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/salo-o-le-120-giornate-di-sodoma>, (5/9/2021).

¹¹⁷ Neil Novello, op.cit., p. 12.

¹¹⁸ Erminia Passannanti, op.cit., p. 28.

¹¹⁹ Neil Novello, op.cit., p. 192.

la metafora dei cittadini italiani vittime del mondo consumeristico.¹²⁰ Le punizioni corporali afflitte dai quattro gerarchi, ad il gruppo di diciotto vittime, appartenenti alla borghesia italiana cattolica e alla subcultura socialista, rappresentano, i primi, il fascismo come male primario, ed invece gli altri due rappresentano la Chiesa cattolica e il Partito Comunista Italiano che sono diventati da vittime a collaboratori. La Chiesa cattolica stava dietro la politica di Mussolini, invece il Partito comunista italiano è diventato avido di potere quanto il fascismo.¹²¹

Pasolini registra *Salò* come un teatro metaforico immaginario per rappresentare cosa succedeva durante il fascismo mussoliniano, con codice metaforico multiplo, rappresentando un'Italia nuova, un'Italia sotto al potere del consumismo, della mercificazione alla quale non potrà sottrarsi come non lo fanno neanche le vittime nel film.¹²² In *Salò* volutamente usa oggetti, volti, linguaggio appartenenti alla media borghesia italiana che odia e che cerca di combattere durante tutta la sua vita.¹²³

Come anche nel romanzo di De Sade, così anche nel film *Salò* la villa è un ritratto di un mostruoso processo pedagogico di apprendimento obbligatorio. Un collegio infernale, dove o ci si adegua al potere o chi infrange le regole viene punito con massima violenza e bestialità.¹²⁴ Da una parte con la metafora del collegio vuole criticare le istituzioni scolastiche, i vecchi metodi educativi, dall'altra Pasolini si riferisce all'influenza negativa dei *mass media* sui giovani, un potere invisibile che afferra con forza, senza speranza di fuga.¹²⁵ Pasolini diventa il profeta della nostra realtà odierna, noi vittime dei *social media* che ci ha trasformato in pattumiere per la spazzatura impacchettata in carta luccicante. Siamo una generazione distrutta da *Facebook* e *Instagram*, siamo vittime del fascismo di cui parla Pasolini. Un nuovo fascismo, fascismo del consumerismo, dell'omologazione delle persone, siamo macchine acefale senza pensiero critico. La società consumistica uccide l'ideale e segna la morte dell'ideale, lascia gli individui alle pratiche del godimento illimitato che ci porta alla morte. Tutte patologie del nostro tempo: bulimia, alcolismo,

¹²⁰ Ivi. p. 200.

¹²¹ Erminia Passannanti, op.cit. p. 26.

¹²² Ivi, p. 194.

¹²³ Neil Novello, op.cit., p. 189-190.

¹²⁴ Ivi, p. 200.

¹²⁵ Erminia Passannanti, op.cit., p. 27.

tossicodipendenze sono tutte patologie dell'illimitatezza del godimento individuale che porta alla morte.

Possiamo concludere che al centenario di nascita di Pier Paolo Pasolini è attuale più che mai, stando sicuri che se fosse vissuto in quest'epoca sarebbe stato attivo su tutti i *social* criticando instancabilmente proprio i *social*, come ha fatto scrivendo articoli su il « Corriere della Sera».

Studiando le sue opere, film, poesie, romanzi è specialmente ricercando la sua vita si capisce di quanto questo poeta fosse geniale e ribelle, in un corpo e anima miti e dolci. Uccidendo Pasolini hanno forse ucciso il suo corpo, ma lui è ancora vivo nelle sue opere, e da lì che ci osserva e ci parla, oggi forse più che mai.

7. Bibliografia

1. Vincenzo Mannini, *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia editore, Milano 1974
2. Neil Novello, *Al trionfo dell'esserci: Teoria e prassi nell'ultimo cinema di Pier Paolo Pasolini*, Manent, Firenze, 1999
3. Adelio Ferrero, *Il cinema di P.P.Pasolini*, Marsilio editori, Venezia, 1977
4. Walter Siti, Silvia De Laude, *Pier Paolo Pasolini; Per il cinema, tom I*, Arnoldo Mondadori editore, 2001
5. Walter Siti, Silvia De Laude, *Pier Paolo Pasolini; Per il cinema, tom II*, Arnoldo Mondadori editore, 2001
6. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, New Compton editori, Roma, 2006
7. *Pier Paolo Pasolini – Il santo infame*, Documentario di Daniele Ongaro sulla vita e sui processi di Pasolini, regia di Graziano Conversano, *Pier Paolo Pasolini – Il santo infame*, 31/10/2017, reperibile su <https://www.youtube.com/watch?v=N1npSUcVx-0> (17/12/2021).
8. Pier Paolo Pasolini *Il vuoto del potere ovvero l'articolo delle lucciole* su il «Corriere della Sera» , 1/2/1975, reperibile su <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html> (18/12/2021)
9. Dizionario di storia (2010), *Marzabotto eccidio di*, reperibile su https://www.treccani.it/enciclopedia/eccidio-di-marzabotto_%28Dizionario-di-Storia%29/#:~:text=Marzabotto%2C%20eccidio%20di%20Denominazione%20che,di%20Monte%20Sole%2C%20in%20prov.&text=La%20strage%20si%20inserisce%20nel,1944%20tra%20Toscana%20ed%20Emilia (18/10/2021)
10. Maurilio Sodomadi, *Il testamento di Pier Paolo Pasolini: Salò o le 120 giornate di Sodoma* 12/2/2017 reperibile su <https://dasandere.it/il-testamento-di-pier-paolo-pasolini-salo-o-le-120-giornate-di-sodoma/> (24/11/2021)
11. Chiara Ugolini, *Quarant'anni senza Pasolini, torna il testamento „Salò“* in «La Repubblica», 30/08/2015 reperibile su https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/10/30/news/quarant_anni_senza_pasolini_torna_il_testamento_salo_-126226682/ (6/12/2021).

12. Furio Colombo, *L'ultima intervista a PPP Siamo tutti in pericolo*, 1/11/1975, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/morte/siamo-tutti-in-pericolo-lultima-intervista-a-ppp-di-furio-colombo-1-xi-1975/> (22.12.2021).
13. Il cinema ritrovato, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, reperibile su <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/salo-o-le-120-giornate-di-sodoma> (5/9/2021).

Sažetak

Salò ili 120 dana Sodome kroz Pasolinijeve oči

U diplomskom se radu otkriva implicitno značenje filma *Salò ili 120 dana Sodome*. Prvi i drugi dio tematiziraju život Pier Paola Pasolinija pri čemu biografski elementi postaju ključ razumijevanja djela i uvid u Pasolinijeve teorije. U trećem dijelu slijedi pojašnjenje njegovih sveprisutnih teorija fašizma fašizma i novoga fašizma. Analitički dio u pet cjelina detaljnom analizom scena ukazuje na metafore povezane sa navedenim teorijama. Pritom se zaključuje kako je redateljev pristup razlog vremenske i prostorne univerzalnosti djela koje funkcionira kao društvena kritika.

Ključne riječi: P. P. Pasolini, *Salò ili 120 dana Sodome*, fašizam fašizam, novi fašizam, *mass media*

Abstract

Salò or the 120 days of Sodom throught the eyes of Pasolini

This thesis reveals the implicit meaninig of the film *Salò or the 120 days of Sodom*. The first and the second chapter show the life of Pier Paolo Pasolini, where biographical elements become the key to understanding the work and the introduction to Pasolini's theory. The clarification of this ubiquitous theories of fascism fascism and new fascisam follow in the third part. Analytical parto of five units with detailed analysis of the scenes indicates metaphors associated with the theories listed. It is concluded that the director's approach is the reason for time and spatial universality of the work that functions as a social criticism.

Keyword: P. P. Pasolini, *Salò or the 120 days of Sodoma*, fascism fascism, new fascism, mass media

Abstract (sommario)

Salò e le 120 giornate di Sodoma attraverso gli occhi di Pasolini

In questa tesi si mette luce sul significato implicito di *Salò e le 120 giornate di Sodoma*. Il primo e il secondo capitolo tematizzano la vita di Pier Paolo Pasolini nel quanto gli elementi biografici sono la chiave interpretativa dell'opera e l'introduzione delle teorie pasoliniane. Nel terzo capitolo si dà la spiegazione delle onnipresenti teorie del fascismo fascismo e del neo fascismo. La parte analitica in cinque parti con un'analisi dettagliata delle scene indica metafore associate alle teorie elencate. Si conclude che l'approccio del regista è la ragione dell'universalità temporale e spaziale dell'opera che funge da critica sociale

Parole chiave: P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, fascismo fascismo, neo fascismo, *mass media*