

## Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il senso del sacro

Parlare del senso del sacro nel cinema di Pier Paolo Pasolini partendo da *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) e analizzando *Salò* può sembrare una provocazione, poiché nel suo ultimo film assistiamo alla perdita irreversibile del sacro. Innanzi tutto bisogna chiarire che per Pasolini sacro non ha nulla a che vedere con l'istituzione della Chiesa, a meno che essa non decida finalmente di negare se stessa in quanto Chiesa codificata, poiché *ecclesia* significa adunanza di gente e non gestione dall'alto (del Potere) del Vaticano, ma è piuttosto qualcosa che ha a che fare col mito, con la "barbarie", con la trasgressione, con l'inafferrabile irrazionale e selvatico. In un'intervista a *La Stampa* del 12 luglio del 1968, il regista aveva infatti dichiarato: "io sono ateo, ma il mio rapporto con le cose è pieno di mistero e di sacro. Per me niente è naturale nemmeno la natura".

Ora, tornando a *Salò*, è palese che rispetto ai suoi film precedenti, l'ultima sua opera rompe drasticamente col passato e non solo nello stile rigoroso, coerente, in cui non c'è margine d'improvvisazione, è tutto più programmato, quasi a voler creare la durezza e la limpidezza di un cristallo, per usare le sue parole, in cui racchiudere gli orrori di De Sade e del fascismo, ma anche a livello di contenuti. Prima di un breve excursus sulla filmografia pasoliniana, è necessario chiarire il motivo della scelta dell'autore di passare dietro la macchina da presa, quando già era scrittore ed intellettuale affermato.

Come disse in un'intervista radiofonica a Gideon Bachmann, specificando che per lui il cinema non rappresenta un semplice cambiamento di tecnica espressiva, ma l'assunzione di una nuova lingua: "la lingua esprime la realtà attraverso un sistema di segni. Il cinema esprime la realtà attraverso la realtà. Perché esprimendo la realtà con la realtà opero e vivo continuamente a livello della realtà. Le immagini si fondano sulle immagini dei sogni e della memoria. Noi, quando ricordiamo o quando sognamo, giriamo dentro di noi dei piccoli film. Il cinema ha le sue fondamenta, le sue radici, in un linguaggio completamente irrazionale: i sogni, la memoria e la realtà come fatto bruto. Un'immagine è quindi infinitamente più onirica della parola: cioè quando uno ha visto un film gli pare di aver sognato".

Precedentemente si diceva che fino a *Salò*, escluso *Salò*, in tutta la cinematografia di Pasolini assistiamo ad un'indagine, fatta su più piani e con diverse sfumature, del sacro.

"Più è sacro dov'è più animale/ il mondo: ma senza tradire/ la poeticità, l'originaria/ forza, a noi tocca esaurire/ il suo mistero in bene e in male/ umano"<sup>1</sup>.

Questo senso sacro per i volti, i paesaggi, le cose è percepibile già dal suo primo film, *Accattone* (1961). Nel personaggio di Accattone, sottoproletario delle borgate romane, è riconoscibile quel nucleo sacrale, non solo per il suo essere selvatico, animalesco, non integrabile dalla borghesia, ma per una matrice di contenuto cattolico che si evince nel suo percorso. La sua è tutto sommato la storia di una redenzione: da magnaccia, cioè sfruttatore, diventa ladro, per "salvarsi" e migliorare, e poi, poco prima di morire, sogna di morire e di andare in paradiso ("Perciò soltanto la morte può «fissare» un suo pallido atto di redenzione"<sup>2</sup>). "Il Cattolicesimo in *Accattone* mantiene ancora le fattezze pre-

---

<sup>1</sup> P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di Walter Siti, Milano 2003, I, p. 804

<sup>2</sup> P. P. PASOLINI, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone 1979, p. 21

borghesi, pre-industriali e perciò mitiche, che sono tipiche solo del popolo. (...) Il segno della croce finale è fatto in senso sbagliato. (...) Il Cattolicesimo si è sovrapposto al paganesimo, particolarmente tra il popolo, senza cambiarlo minimamente nel profondo”<sup>3</sup>. Un discorso simile può essere fatto anche per *Mamma Roma* (1962), anche se, in questo caso, la protagonista, pur condividendo con Accattone una sorta di «angoscia morale», ha in lei qualcosa del mondo piccolo-borghese. Basti pensare ai termini con cui parla al figlio della casa nuova, degli amici che egli dovrà frequentare, della loro nuova vita «perbene». Ma *Mamma Roma* viene dalla strada, e il suo vissuto di prostituta non può che far nascere il caos se legato ad un nuovo ideale piccolo-borghese. Inoltre in lei c’è una problematica morale di responsabilità, nei confronti del figlio, che Accattone non aveva, perché completamente solo. Mentre in lei la responsabilità inizialmente individuale, viene estesa, durante il film, prima all’ambiente e poi alla società intera, suggellata dal suo sguardo infinito dalla finestra su una Roma bianca e lontana. “Accattone è un personaggio molto più epico di *Mamma Roma*, ed è raccontato nella sua eticità pura, ha per forza una maggior grandezza... *Mamma Roma* purtroppo è un po’ buttata allo sbaraglio in un mondo che non è il suo”<sup>4</sup>.

Personaggi controversi, per i quali però Pasolini dichiara: “Tutti i loro difetti mi sembravano difetti umani, perdonabili, oltre che socialmente, perfettamente giustificabili (...) «difetti» come elementi di un «bene»: o almeno di una realtà culturale che era quello che era, ma era vita e diritto alla vita”<sup>5</sup>.

Ascrivibile a questo mondo è anche Stracci, protagonista de *La ricotta* (1963), episodio di *RoGoPaG*, che, nella sua innocente volgarità, non è altro che un povero uomo, che muore di indigestione sulla croce, mentre interpreta uno dei due ladroni in un film sulla Passione. E le parole del regista interpretato da Orson Welles saranno “Povero Stracci! Crepare! Non aveva altro modo per ricordarsi che anche lui era vivo!”

Ancora la morte quindi, a dare un senso alla vita. “La morte determina la vita. (...) Una volta che la vita è finita essa acquista un senso; fino a quel punto essa non ha senso; il suo senso è sospeso e perciò ambiguo. (...) Per me la morte è il massimo dell’epicità e del mito. Quando parlo della mia tendenza verso il sacro e il mitico e l’epico, dovrei dire che questa può essere completamente soddisfatta solo dall’atto della morte, che mi sembra il più mitico ed epico aspetto che ci sia – tutto questo, comunque, ad un livello di puro irrazionalismo”<sup>6</sup>.

Ma ne *La ricotta*, al mondo sottoproletario di Stracci, si affianca, per la prima volta, quello di una borghesia raffinata e colta, rappresentata dal regista-Welles. La sua è una posizione critica nei confronti della borghesia stessa, o meglio nei confronti di quella borghesia ignorante, autistica, fatta da uomini medi. “Ma lei sa cos’è un uomo medio? È un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista! Qualunquista!”<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> O. STACK, *Pasolini on Pasolini*, Londra 1969, p. 46

<sup>4</sup> «*Mamma Roma*» ovvero, dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva, in *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. Magrelli, Roma 1977, p. 57

<sup>5</sup> P. PASOLINI, *Il mio Accattone in tv dopo il genocidio*, in *Lettere luterane*, Torino 1976, p. 152

<sup>6</sup> P. P. PASOLINI, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone 1979, p. 31

<sup>7</sup> P. P. PASOLINI, *La ricotta*, in *Tutto il cinema*, 2 voll., a cura di , Milano , I, p. 338

Con *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), Pasolini cambia nuovamente registro stilistico e di contenuti.

Innanzitutto, *Il Vangelo secondo Matteo* non è un film religioso, nel senso corrente del termine, ma un film di resistenza. Cristo, “mite nel cuore, ma «mai» nella ragione”<sup>8</sup>, diventa la figura che va in direzione ostinata e contraria al mondo moderno, “qualcosa che contraddice radicalmente la vita come si sta configurando all’uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione”<sup>9</sup>. Un Cristo che non porta la pace ma la spada, che mette tutto in discussione, che non ha nulla a che vedere con il Cattolicesimo e la Chiesa, con la storia, ma con il mito. “Per redimerci Cristo/ non è stato innocente, ma diverso”<sup>10</sup>. Se per *Accattone* il regista aveva utilizzato una “sacralità tecnica”, uno stile semplice, puro, assoluto, frontale, con un’uniformità di riferimenti pittorici e musicali, per il *Vangelo*, per non diventare retorico, sceglie di usare uno stile magmatico, una contaminazione di stili e livelli.

Una caratteristica non trascurabile del cinema pasoliniano è la presenza costante, in questi primi film, di riferimenti pittorici di matrice cristiana.

“*Accattone*, per quanto la cosa non sia diversamente visibile, ha la nudità, l’austerità di Masaccio o della scultura romanica. Nel *Vangelo* l’amalgama è più complessa: la pittura del Rinascimento viene accostata alla pittura moderna (Rouault, per esempio, attraverso il viso del Cristo). Piero della Francesca mi ha ispirato un certo numero di elementi stilistici, per le cuffie e i costumi dei farisei... E poi c’è a sua volta, sullo sfondo, Giotto, la scultura romanica. L’amalgama non significa per questo che l’insieme sia sprovvisto di unità. L’unità stilistica, l’unità cioè delle diverse tecniche, è cementata da questa ossessione patetica che mi è propria”<sup>11</sup>. E qui potremmo proseguire, per esempio, con i richiami a Pontormo e Rosso Fiorentino ne *La ricotta*, o citare il volto caravaggesco dell’Arcangelo Gabriele sempre nel *Vangelo*. O ancora l’inquadratura di Ettore morente, come se fosse *Il Cristo morto* di Mantenga, nel finale di *Mamma Roma*. Ciò non significa però che da parte del regista vi sia un utilizzo dei riferimenti artistici estetizzante e manierista. Essendo stato infatti allievo di Roberto Longhi, per il quale l’opera d’arte veniva indagata sotto molteplici angoli visuali in modo da svelarne tutti gli elementi stilistici e culturali, Pasolini si serve dell’arte, di quell’arte, anche per esprimere una delle tante sfaccettature della sua concezione di sacro. Così come, nei film successivi, troveremo riferimenti alla pittura contemporanea: Bosch in *Salò*, De Chirico e Sironi nel prologo e nel finale di *Edipo re*, Grosz in *Porcile*, Bacon, con una citazione, tra l’altro, esplicita, in *Teorema*. Il regista, quindi, non compie con i suoi film soltanto un’opera “di pancia”, di puro irrazionalismo, benché il suo rapporto con la realtà, come più volte da lui stesso dichiarato, sia sacrale, ma rilegge ogni cosa attraverso la sua cultura ampia e molteplice, trovando, di volta in volta, attinenze e chiavi di lettura per ciò che sta indagando.

Con *Uccellacci, uccellini* (1966) Pasolini inocula nei due protagonisti, semplici ed innocenti, il primo jota di coscienza, grazie all’incontro col corvo che rappresenta il marxismo, o

---

<sup>8</sup> P. P. PASOLINI, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone 1979, p. 42

<sup>9</sup> P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, Milano 1964, pp. 14-15

<sup>10</sup> P. P. PASOLINI, *Dai Diari 1943-1953*, in *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di Walter Siti, Milano 2003, I, p. 749

<sup>11</sup> P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma 1983, p. 116

meglio, il marxismo degli anni '50, prima della morte di Togliatti. Non è un passaggio da sottovalutare, perché proprio il corvo, che funge un po' da grillo parlante, mette in guardia (come già Pasolini nei suoi scritti e nelle sue dichiarazioni) dall'"ordine orrendo".

Corvo: "Hanno fatto delle statistiche e hanno scoperto la legge che «chi paga uguale consuma uguale»... Così parlando tutti uguale, vestiranno tutti uguale, si motorizzeranno tutti uguale, ecc. ecc. E tutto si potrà fare in serie, finalmente. (...) Eh, io conosco una persona che piange su questo, e dice che questa sarà la fine dell'uomo... e che se gli operai non si decidono a riprendere in pugno la bandiera rossa non ci sarà più niente da fare... perché essi sono gli unici che possono dare un'anima ai prodotti... In modo che i prodotti restino umani, e quindi che il mondo sia sempre dell'uomo... Ma gli operai dormono, e producono in sogno... E i Ninetti consumano... prodotti senza anima... che piano piano tolgono l'anima a chi ce l'ha..."

Con *Edipo re* (1967) e *Medea* (1970), il sacro viene finalmente indagato attraverso il mito, benché quest'ultimo acquisti delle forti componenti di contemporaneità.

"Edipo è la persona che non vuole guardare dentro le cose, come tutta la gente innocente, quelli che vivono la loro vita come prede della vita e delle loro stesse emozioni. Questa è la cosa che più mi ha ispirato in Sofocle: il contrasto tra la totale innocenza e l'obbligo di sapere. Non è tanto la crudeltà della vita che determina i crimini, quanto il fatto che la gente non tenta di comprendere la storia, la vita, la realtà"<sup>12</sup>. Edipo si autopunirà, rendendosi cieco, e questo gesto lo porterà alla purificazione e al raggiungimento della dimensione di poesia. Inoltre, nella terza parte del film, Edipo, divenuto poeta (il film è diviso in una prima parte contemporanea, con un bambino che subisce il complesso di castrazione, una seconda parte di sogno mitico, l'*Edipo re* appunto, e una terza parte di ritorno all'oggi con Edipo poeta), guadagna un disincanto che lo porta ad abbandonare la borghesia, per la quale cantava, e si inoltra nel mondo popolare, dei lavoratori, "dove, probabilmente, lo aspetta un altro disincanto"<sup>13</sup>. Quindi assistiamo ad una sorta di presa di coscienza.

*Medea* invece, come già *Edipo re*, e forse anche più esplicitamente di *Edipo re*, poiché fa un passo ulteriore, parla della contemporaneità, della inconciliabilità tra mondo profano e mondo sacro e della perdita irrimediabile di quest'ultimo. "*Medea* è il confronto dell'universo arcaico, ieratico, clericale col mondo di Giasone, mondo, al contrario, razionale e pragmatico. Giasone è l'eroe attuale (la *mens momentanea*) che non solo ha perso il senso metafisico, ma nemmeno si pone più questioni di questo tipo. È il «tecnico» abulico la cui ricerca è tesa unicamente verso il successo"<sup>14</sup>.

*Medea*, che abbandona il suo mondo per seguire Giasone, nel mezzo della loro storia d'amore, fa un sogno regressivo che la riconduce alle proprie radici. Col sogno risale agli «archetipi» della sua vita. Ottiene il coraggio necessario ad uccidere i figli (atto di trasgressione totale) perché vede i sacrifici umani che venivano celebrati a quel tempo. Parlando di *Medea*, non si può non citare la base teorica sulla quale poggia: Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e di antropologia moderne. Eliade risulta particolarmente emblematico, perché parla, come anche Pasolini, di ierofonia, ossia di manifestazione del

---

<sup>12</sup> P. P. PASOLINI, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone 1979, p. 59

<sup>13</sup> P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma 1983, p. 101

<sup>14</sup> P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma 1983, p. 103

sacro nel mondo profano. Così come Bataille, che chiarisce questa concezione del sacro, che è propria del regista, “nell’ambito di quella relazione tra trasgressione e divieto come irriducibilmente separata e inconciliabilmente opposta al mondo profano”<sup>15</sup>. E un esempio della distinzione tra sacro e profano è evidente nel progetto, mai realizzato, del *San Paolo*, in cui Paolo è visto nella sua inconciliabile dualità: come “santo”, nelle sue esperienze mistiche, e come “prete”, in quanto pragmatico fondatore della Chiesa.

Tra *Edipo re* e *Medea*, Pasolini gira anche altri due film, in un certo senso assai prossimi tra loro: *Teorema* (1968) e *Porcile* (1968-1969), che “spingono la ricerca verso zone inesplorate della società, verso ambienti di cui Pasolini ha una conoscenza o letteraria o mitica”<sup>16</sup>.

“Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre. Mi hai violentato e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me”<sup>17</sup>. L’Ospite, in *Teorema*, non è altro che l’allegoria di Dio. L’Ospite viene per distruggere, butta all’aria la stabilità borghese, “l’autenticità, per usare una vecchia parola, distrugge l’inautenticità e, in più, l’incapacità di essere autentico: per l’impossibilità classista e storica di esserlo”<sup>18</sup>. Ogni componente della famiglia, padre, madre, figlio, figlia, serva, ha rapporti sessuali con l’Ospite, ed è proprio attraverso il sesso che il sacro viene svelato. E non solo perché il sesso è il più immediato strumento di comunicazione, ma perché la sensazione di perdita estatica, irrazionale, selvatica, che viene vissuta è quanto di più vicino ad un’esperienza mistica. E questo sarà anche alla base della *Trilogia della vita*, che verrà affrontata in seguito. Tornando a *Teorema*, l’unica figura che si discosta dal resto della famiglia è la serva, che pur vivendo in una situazione borghese ha origini contadine, ed è “in effetti, la sola capace di miracolo, perché, essendo il popolo, non è completamente tagliata fuori dalla realtà. È la vendetta del sacro che travolge una società borghese che l’ha rifiutato a beneficio di una religione del conforto e della sicurezza”<sup>19</sup>. Ma il ritorno di Emilia “alle madri non ha nulla della sacralità ciclica del ritorno di Edipo-Pasolini alla sua terra. È il ritorno ad un ambiente che conserva ancora il senso del sacro, ma nella forma più elementare, che tuttavia impedisce ogni processo di disgregazione del mondo contadino”<sup>20</sup>.

In *Porcile*, invece, abbiamo due storie parallele che si alternano. Nella prima, in un contesto medioevale, un giovane ribelle che, nonostante l’apparenza, non è propriamente un barbaro, ma un intellettuale, si potrebbe dire nietzscheiano, che aspira alla santità e che ha mangiato carne umana, viene condannato, assieme ad altri che si erano uniti a lui, ad essere divorato dalle belve. E le sue parole prima di morire saranno: “Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e sto tremando di gioia”, che rimandano a quelle di Gilles de Rais. Il giovane porta quindi la trasgressione alle estreme conseguenze, giunge alla “disubbidienza totale, alla rottura definitiva con la società, la morale e, in definitiva, con la vita”<sup>21</sup>. “Il cannibalismo ha la stessa funzione del sesso in *Teorema*. Il cannibalismo è un sistema semiologico. Bisogna restituirgli, qui, il suo pieno valore allegorico: un simbolo

---

<sup>15</sup> G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano 1994, pp. 14

<sup>16</sup> G. P. BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Padova 1970, p. 94

<sup>17</sup> *Geremia*, in *La Bibbia*, a cura di A. Lancellotti, Milano 1990, v. 20,7, p. 1257

<sup>18</sup> L. PERONI, *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, in «Inquadrature», n. 15-16, Roma 1968, p. 33

<sup>19</sup> P. P. PASOLINI, *Sur Teorema*, in «Quinzaine litteraire», Parigi 1-3-1969

<sup>20</sup> G. P. BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Padova 1970, p. 101

<sup>21</sup> P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma 1983, p. 89

della rivolta portata alle sue estreme conseguenze. È una forma di estremismo, un estremismo spinto ai limiti dello scandalo, della ribellione, dell'orrore. È anche un sistema di scambio, o se si preferisce di rifiuto totale, e quindi una forma di linguaggio, di rifiuto mostruoso della comunicazione correntemente accettata dagli uomini"<sup>22</sup>. Nel secondo episodio, invece, il protagonista, Julien, è il figlio di un industriale tedesco, uomo del vecchio capitalismo, in procinto di una fusione con uno spregiudicato concorrente appartenente al nuovo capitalismo. Julien è incapace di aderire alla realtà borghese e consumistica paterna, ma è anche incapace di ribellarsi completamente, restando quindi in una posizione ambigua. Il suo mistero, "l'arcano che lo fa comunicare con l'universo mistico, e lo sottrae in parte all'influenza della sua famiglia borghese, all'autorità del padre è il suo amore per i maiali. È un amore simbolico, con un simbolo analogo al cannibalismo. Con questa sfumatura: che il cannibalismo è simbolo di una rivolta assoluta, che rasenta la più atroce delle santità, mentre l'amore dei maiali – in definitiva, una forma possibile dell'amore – lo lascia a mezza strada"<sup>23</sup>. *Porcile* è quindi una parabola assai cupa su come la società attuale schiacci non solo i figli disobbedienti, ma anche quelli che si compiacciono dell'ambiguità, che rimangono più passivi. La «morale» delle due storie potrebbe essere così definita: "ubbidire o morire".

A questo punto è possibile notare come questi ultimi due film, puramente allegorici, siano distanti da *Accattone*. Come già ripetuto più volte, il nucleo, la radice della ricerca pasoliniana del mistero sacrale è sempre presente e simile a se stessa, ma è evidente come i piani di analisi siano completamente diversi di opera in opera.

Tra il 1970 e il 1974 Pasolini gira la *Trilogia della vita*, composta da *Il Decameron* (1970-1971), *I racconti di Canterbury* (1971-1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1973-1974).

Nelle intenzioni le tre opere avrebbero dovuto essere un inno gioioso alla vita, alla corporeità, al sesso, mentre, più o meno svelato, vi aleggia un senso di morte, che in questo caso non ha nulla del legame freudiano tra *Eros* e *Thanatos*, ma è un senso di mancanza, di perdita, per una realtà che non esiste più. Una realtà mitica, lontana nel tempo e nello spazio, in cui il corpo e i suoi istinti mantenevano una sacralità dovuta all'essenza selvatica, animalesca degli esseri umani. "Più è sacro dov'è più animale/ il mondo"<sup>24</sup>. Pasolini, quindi, "racconta di un tempo in cui il sacro era vissuto fisicamente nei corpi di quel popolo che ancora intuiva la sua presenza; l'uomo, nell'oblio del sacro, ne esperiva esistenzialmente il mistero. L'autore tenta di sollecitare nel proprio tempo, con la coscienza della sua perdita, l'esigenza di ripensarlo quale identità di presenza e di assenza"<sup>25</sup>. Il medesimo discorso potrebbe essere fatto anche per *Petrolio*, romanzo uscito postumo, ma scritto nello stesso periodo. Basta leggere *L'Appunto 55*, *Il pratone della Casilina*, in cui il protagonista, attraverso i ripetuti rapporti sessuali con i "ragazzi di vita", viene a contatto direttamente con quel mondo sottoproletario che mantiene qualcosa di osceno, animale e quindi eletto e sacro. La descrizione dei particolari anatomici dei loro corpi, dei loro umori è pregna di un sentimento quasi religioso. Attraverso di loro Carlo può fare esperienza col sacro. "L'amore sessuale è vissuto da Pasolini anche come

---

<sup>22</sup> *ibidem*

<sup>23</sup> *ivi*, p. 90

<sup>24</sup> P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di Walter Siti, Milano 2003, I, p. 804

<sup>25</sup> G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano 1994, p. 132

un'autentica esperienza *religiosa*, un atto capace di suggellare in ogni occasione l'unità di mito e rito che lo rende partecipe dell'armonia del cosmo. Ne ritrova la sacralità con il ritorno ad un'età primigenia, alla situazione in cui le energie vitali, nell'essere scatenate, procedono a una rigenerazione totale dell'uomo come del cosmo"<sup>26</sup>.

Il 15 giugno del 1975 Pasolini scrive però l'abiura dalla *Trilogia della vita*, nonostante non si penta di averla fatta. Le motivazioni sono chiare. "Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza. ("Là dove tutto è proibito, chi vuole, in fondo, può fare tutto, ha la possibilità reale di fare tutto; là dove invece è permesso qualcosa si può fare solo quel qualcosa") Secondo: anche la «realtà» dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana. Terzo: le vite sessuali private (come la mia) hanno subito il trauma sia della falsa tolleranza che della degradazione corporea, e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia, è divenuto suicida delusione, informe accidia"<sup>27</sup>.

Il frutto di questo totale disgusto per l'intera società, ormai invasa da un'ideologia mercificatrice e consumistica, dalla quale non è salvato nemmeno il sottoproletariato o la civiltà contadina, è appunto *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Si è detto all'inizio che con *Salò* si assiste alla perdita irreversibile del sacro. Ma, al tempo stesso, essendo il film un disperato grido di dolore del regista per questa perdita, non possiamo che riconoscergli la sacralità di una scandalosa bestemmia. "Negli antichi riti sacri, come in tutte le religioni contadine, ogni benedizione equivale a una maledizione. Quindi ogni bestemmia è una parola sacra"<sup>28</sup>.

In *Salò* la morte non ha più la funzione di generatrice di senso per la vita e non ha nemmeno funzione catartica, purificatrice. La violenza e soprattutto il sesso sono la rappresentazione metaforica del potere consumistico e della mercificazione dell'uomo. "Il sesso è oggi la soddisfazione di un obbligo sociale, non un piacere contro gli obblighi sociali. Da ciò deriva un comportamento sessuale appunto radicalmente diverso da quello a cui io ero abituato. Per me dunque il trauma è stato (ed è) quasi intollerabile. Il sesso in *Salò* è una rappresentazione o metafora di questa situazione: questa che viviamo in questi anni: il sesso come obbligo e bruttezza. Oltre che la metafora del rapporto sessuale (obbligatorio e brutto), che la tolleranza del potere consumistico ci fa vivere in questi anni, tutto il sesso che c'è in *Salò* (e ce n'è una quantità enorme) è anche la metafora del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole è la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento). Dunque, il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un senso metaforico orribile. Nel potere – in qualsiasi potere legislativo e esecutivo – c'è qualcosa di belluino. Nel suo codice e nella sua prassi, infatti, altro non si fa che sancire e rendere attualizzabile la più primordiale e cieca violenza dei forti contro i deboli: cioè, diciamo

---

<sup>26</sup> *ivi*, p. 137

<sup>27</sup> P. P. PASOLINI, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Lettere luterane*, Torino 1976, p. 72

<sup>28</sup> G. BACHMANN, *La perdita della realtà e il cinema in integrabile - Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. de Giusti, Pordenone 1979, p. 157

ancora una volta, degli sfruttatori contro gli sfruttati"<sup>29</sup>. Anche le molte scene di coprofagia metaforicamente rappresentano il rapporto tra il produttore che costringe il consumatore a utilizzare i suoi prodotti, che altro non sono se non escrementi. E in tutto quest'orrore, nemmeno per le vittime si prova pietà, perché probabilmente non sono migliori dei quattro signori, e poi perché, come scrisse lo stesso Pasolini "non c'è disegno del carnefice che non sia suggerito dallo sguardo della vittima". Il finale stesso del film è disperante poiché vede due giovanissimi collaborazionisti, ormai assuefatti alla violenza, nel bel mezzo dell'abominio, provare maldestramente qualche passo di valzer, ormai nemmeno più turbati da quell'obbrobrio.

Sarebbe sbagliato, però, credere che in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, non siano presenti ideologia e riti che si sostituiscono ai vecchi miti. "Il Potere è sempre codificatore e rituale. Ciò che ritualizza e codifica è sempre il nulla, il puro arbitrio, la sua propria anarchia. (...) Gli uomini hanno sempre avuto bisogno del mito. Nel mondo medio, contadino, i miti erano sempre rivissuti attraverso i riti. La messa è stato un rito che ha cristallizzato per millenni il credo religioso. Tutte le antiche religioni le puoi riassumere nello schema dell'eterno ritorno: il mondo è ciclico; spieghi tutte le religioni contadine con il fatto che ad un certo punto viene la morte e poi la resurrezione, morte e resurrezione, della natura, dell'erba, dei raccolti. Il fondamento della religione contadina è quello dell'eterno stagionale. Adesso questi miti sono finiti, perché l'agricoltura, la natura non ha più senso. Il ciclo stagionale, che è al fondo di tutti questi miti, non c'è più: è stato sostituito da tutti gli infiniti cicli produzione-consumo; c'è quello delle biciclette, delle automobili, dei vestiti, ci sono tanti piccoli cicli. (...) Una delle caratteristiche della scomparsa del mito, dell'antico rito contadino sostituito dall'industrializzazione, è la scomparsa dell'iniziazione: in tutte le società c'era l'iniziazione nella pubertà, che per la religione cattolica è la Comunione, la Cresima (cose che ora non contano assolutamente, non hanno più senso). In questo momento non c'è più iniziazione perché il bambino nasce già consumatore: non c'è un'iniziazione alla società del consumo"<sup>30</sup>.

Pasolini, su questo tema, ha anche molto scritto (*Scritti corsari, Lettere luterane*) e molto dichiarato (pensare alle ultime interviste con Gideon Bachmann) e, ritornando oggi sulla sua riflessione, non possiamo che pensare a lui come a una specie di Cassandra contemporanea. In tutta la sua opera ha lanciato allarmi, contro il nuovo ordine, la nuova realtà borghese e consumistica che si stava espandendo. E per far questo ha utilizzato il sottoproletariato, come mondo a parte, in contrapposizione dialettica con la società dei consumi, oppure il Terzo Mondo o le epoche passate e poi il mito, l'allegoria, le figure messianiche e trasgressive. Pier Paolo Pasolini stesso è stato e rimane una figura a suo modo "cristica" ("*Per redimerci Cristo/ non è stato innocente, ma diverso*"<sup>31</sup> e, a questo proposito, sono interessanti le letture dell'opera di Giuseppe Zigaina), un po' come il protagonista de *Il grande Inquisitore* dostoevskiano, che viene condannato perché portatore di dubbio, di caos, anticonformista, rivoluzionario, perturbante. "Il mondo non mi vuole più e non lo sa" scrisse. Quando morì, la notte tra l'1 e il 2 novembre del 1975, la società,

---

<sup>29</sup> P. P. PASOLINI, *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone 1979, pp. 110-111

<sup>30</sup> G. BACHMANN, *La perdita della realtà e il cinema in integrabile - Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. de Giusti, Pordenone 1979, p. 157-158

<sup>31</sup> P. P. PASOLINI, *Dai Diari 1943-1953*, in *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di Walter Siti, Milano 2003, I, p. 749



ma anche le classi sociali meno abbienti, i giovani, che lui tanto aveva amato, erano ormai irriconoscibili, irrimediabilmente cambiati. “Tutti i miei libri, le opere narrative parlano dei giovani, li amavo e li rappresentavo. Adesso non potrei fare un film su questi imbecilli che ci circondano, a meno che non prendessi delle eccezioni, cioè facessi il dramma di un nevrotico, sensibile. È strano a dirsi: mentre le eccezioni una volta erano formate, soprattutto nelle città, dai figli del popolo, adesso invece è il contrario: le eccezioni le trovi tra gli studenti, tra qualcuno che legge...”<sup>32</sup>. E anche lui rimaneva da loro incompreso. “Non mi illudo di essere capito dai giovani perché coi giovani è impossibile instaurare un rapporto di carattere culturale, perché i giovani vivono nuovi valori con cui i vecchi valori, in nome dei quali io parlo, sono incommensurabili”<sup>33</sup>. Quindi si è giunti, ormai, non solo all’apoteosi dell’uomo medio, ma anche al genocidio di tutte quelle civiltà del Terzo Mondo o sottosviluppate che hanno subito l’inoculazione del germe della società massificata dei consumi e ne sono rimaste irrimediabilmente contaminate, fino ad arrivare alla totale omologazione.

Proprio per questa ragione il cinema di Pasolini e le sue parole hanno, ancor oggi, la valenza di un monito: “Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente ad essere voi stessi: il che significa a essere continuamente irriconoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> G. BACHMANN, *La perdita della realtà e il cinema in integrabile - Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. de Giusti, Pordenone 1979, p. 161

<sup>33</sup> G. BACHMANN, *Il potere e la morte - Intervista a Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. de Giusti, Pordenone 1979, p. 157-158

<sup>34</sup> P. P. PASOLINI, *Intervento al congresso del Partito Radicale*, in *Lettere luterane*, Torino 1976, p. 195