

Antonio Mollica

PETROLIO E SALÒ: RIPETIZIONE, RITI, VITTIME E CARNEFICI

ALLA LUCE DELLA FILOSOFIA DI MICHEL FOUCAULT

PETROLIO AND SALÒ: REPETITION, RITES, VICTIMS AND

EXECUTIONERS IN THE LIGHT OF MICHEL FOUCAULT'S

PHILOSOPHY

ABSTRACT. L'articolo presenta e analizza una serie di richiami lessicali e tematici che legano due opere di Pier Paolo Pasolini: *Petrolio* – il suo ultimo romanzo, rimasto incompiuto a causa della tragica morte – e *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, il suo ultimo film, uscito postumo. Attraverso l'analisi e la comparazione di diversi passi con alcune scene del film si studia e si cerca di illuminare ulteriormente il significato di alcuni temi che ricorrono in entrambe le opere, tra i quali la ripetizione e la complementarità dei ruoli di vittime e carnefici. Infine si mettono in evidenza somiglianze e parallelismi tra il pensiero del Michel Foucault de *La volontà di sapere* e la rappresentazione del Potere messa in scena in *Petrolio* da parte di Pasolini, riscontrando tra le due opere curiose consonanze.

PAROLE CHIAVE: Pasolini, Salò, Petrolio, Foucault, Potere

ABSTRACT. The article presents and analyzes a series of lexical and thematic references that link two works by Pier Paolo Pasolini: *Petrolio* - his last novel, which remained unfinished due to his tragic death - and *Salò or the 120 Days of Sodom*, his last film, released posthumously. Through the analysis and comparison of various passages with some scenes of the film, we study and try to further illuminate the meaning of some themes that recur in both works, including the repetition and complementarity of the roles of victims and executioners. Finally, similarities and parallels are highlighted between Michel Foucault's thought in *The will to knowledge* and Pasolini's representation of Power staged in *Petrolio*, finding curious consonances between the two works.

KEYWORDS: Pasolini, Salò, Petrolio, Foucault, Power

Questo mio intervento verterà su alcune correlazioni tematiche e lessicali tra *Petrolio* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: correlazioni, richiami, echi capaci di rischiarare forse un poco quelle ombre semantiche che tanto spesso sembrano addensarsi di fronte agli occhi (e alle orecchie) di chi studia *Salò*, considerato da molti il film di più scandaloso impatto di Pier Paolo Pasolini.

Ovviamente prima di individuare tali legami sarà necessario tracciare a grandi linee una sinossi di *Petrolio*.

Si tratta di un romanzo – rimasto incompiuto – al quale l'autore lavorò dai primi anni '70 del Novecento sino alla sua morte. La categoria di romanzo non esaurisce per niente la ricchezza e la versatilità stilistica dell'opera: è Pasolini stesso a parlare riguardo al suo testo di una nuova forma letteraria.

Di *Petrolio* ci rimane un macroframmento di quasi 600 pagine, suddivise per la maggior parte in frammenti denominati dall'autore stesso «Appunti». Altre pagine rimangono senza titolo; addirittura alcune appaiono abbozzate in forma di schema. Bisogna considerare però anche la possibilità che proprio in virtù della nuova forma espressiva che Pasolini dichiara di ricercare, tale apparente incompiutezza formale possa essere stata l'obiettivo dello stesso autore.

A tal riguardo Marco Antonio Bazzocchi propone un'interpretazione interessante, servendosi di un concetto elaborato da Michel Foucault in una breve intervista del 1967, quello di «eterotopia», e applicandolo a *Petrolio* e a *Salò*:

Il termine indica «lo spazio altro», cioè un luogo fisicamente reale nel quale si giustappongono differenti spazi che di solito sono incompatibili tra loro. Se il potere si esercita attraverso un processo di spazializzazione che struttura con attenzione i luoghi in cui si articola la vita pubblica e privata di una determinata società, le eterotopie sono spazi nei quali si sospendono le regole ufficiali del potere (sono «contospazi», luoghi che si oppongono a tutti gli altri, in quanto li neutralizzano e li purificano), sono zone vuote che la società relega ai margini riservandole a individui il cui comportamento è deviante rispetto alla norma, o a individui che sperimentano, in un tempo determinato, l'esperienza della devianza.¹

¹ Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino Saggi, 2017, Bologna, pp. 95-96.

I luoghi di cui si parla sono dunque i luoghi che sono tanto spesso studiati da Foucault: ospedali psichiatrici, prigioni, bordelli. La disposizione delle architetture presenti in *Salò* ricorda spesso queste istituzioni.

Bazzocchi definisce *Petrolino* e *Salò* come «due varianti della stessa eterotopia», ma si concentra sulla complementarità delle strutture dei due testi: ed è proprio in questo confronto, in questa opposizione integrativa, che entra in gioco l'incompiutezza del testo di *Petrolino* per come ne parlavo pocanzi. Aggiunge Bazzocchi:

Non si entra mai realmente in *Petrolino* perché – come afferma l'autore nella prima nota – «questo romanzo non comincia», e non se ne esce perché la fine non è stata scritta. Si è costretti invece a entrare in *Salò* seguendo il percorso imposto dai Signori (i filosofi scellerati) e non se ne esce perché il finale del film implica l'estinzione di tutti coloro che ne hanno fatto parte.[...]².

Sono proprio queste tra le primissime parole di *Petrolino*, negli «Antefatti», titolo dell'Appunto 1, in nota: «Questo romanzo non comincia»³. L'incompiutezza formale del romanzo è solo una delle sue particolarità espressive. Il romanzo non comincia: esso non è solo incompiuto, bensì non sgorga affatto, non si genera.

Il perno sul quale vengono collocati i vari blocchi narrativi di *Petrolino* è rappresentato dalle vicende dell'ingegnere Carlo, appartenente alla rampante e intraprendente

²Ivi, pp.96-97.

³ Pier Paolo Pasolini, *Petrolino*, Oscar Mondadori, Milano, 2016, p. 9.

borghesia torinese degli anni del boom economico. Sin dalle prime pagine del romanzo la sua persona viene sdoppiata per formare due distinti Carlo: Carlo I e Carlo II, Carlo di Tetis e Carlo di Polis.⁴ Tetis e Polis sono i due angeli, le due entità che all'inizio della storia si contendono il corpo di Carlo stesso. Ed è proprio per volere di queste due entità che avviene la scissione.

Da questo momento in poi – nonostante avvengano all'interno del romanzo numerose inversioni che spesso sembrano quasi voler confondere i ruoli dei due Carlo – Carlo di Tetis rappresenterà il Carlo degli istinti e della sessualità sfrenata, Carlo di Polis invece il Carlo pubblico, quello più trattenuto, che non è capace per borghese prudenza di vivere quasi mai la propria sessualità. Tuttavia entrambi i Carlo, seppure in parti differenti del romanzo, vengono accomunati dalla transizione sessuale: gli *Appunti* nei quali questo cambio di attributi sessuali avviene sono ben quattro, ed essi vengono chiamati «momenti basilari del poema»: queste trasformazioni che cadono all'improvviso sui due personaggi susseguono sempre a dei momenti specifici nei quali Carlo si è trovato davanti talvolta alla gioventù popolare, altre volte a quella degradata dal Neocapitalismo.

Anche qui le parole di Bazzocchi possono venirci incontro:

In entrambe le opere, infatti, le caratteristiche sessuali vengono sottoposte a un'azione di manipolazione e di confusione. In *Petrolio* questo si vede nella

transessualità del protagonista, nelle immagini del maschile e del femminile che spesso si incrociano, e anche nel fatto che l'organo sessuale maschile viene a volte designato attraverso la femminilizzazione di alcuni elementi (per esempio *la glande* al posto di *il glande*). In *Salò* invece il mondo degli atti sessuali ruota intorno alla centralità del deretano, cioè di una parte corporea dove maschile e femminile possono confondersi [...]. C'è una ragione plausibile dietro questa scelta? Possiamo fare un'ipotesi. Pasolini utilizza la confusione dei generi proprio per rappresentare un'alternativa al percorso di irrigidimento dei ruoli sessuali che invece domina nella logica del Potere neocapitalista. Il Nuovo Potere si nutre di una specifica componente della società, cioè della coppia eterosessuale, e sia aborto che divorzio sono le strategie di tolleranza con cui la coppia è messa in condizione di moltiplicare i propri bisogni consumistici. Mettere al centro di una rappresentazione forme di sessualità mista, confusa, non ortodossa, serve a Pasolini per operare una breccia nella logica del Potere.⁵

La rappresentazione della transessualità attua quindi un cortocircuito nella logica mercificatrice del Potere (per lo meno del potere di allora: sarebbe interessante chiedersi in che modo si inserirebbe – e si inserisce – oggi una simile rappresentazione).

1. Riti

La voracità sessuale, la proliferazione dei discorsi sul sesso e degli atti sessuali sono al centro tanto di *Salò* quanto di *Petrolio*: parlando del tema dell'ambiguità dei generi presente nelle due opere Bazzocchi indica, per quanto concerne *Salò*, la centralità dei deretani come parti corporee sostanzialmente molto simili nell'uomo e nella donna.

⁵ Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, cit., p. 37.

Non a caso una delle sequenze più celebri e studiate di *Salò* è proprio il concorso dei deretani, scena nella quale inoltre i quattro Signori confrontano il gesto del sodomita con quello del carnefice, nel tentativo di stabilire quale dei due sia il più mostruoso. Il Duca Blangis sostiene che il gesto del sodomita sia «il più assoluto per quanto contiene di mortale per la specie umana, e il più ambiguo perché accetta le norme sociali per infrangerle»⁶: il punto forte di questo atto rispetto a quello del carnefice sarebbe quello di poter essere ripetuto anche migliaia di volte. Ma il Vescovo lo contraddice, e sostiene enigmaticamente che «si può trovare anche il modo di reiterare il gesto del carnefice»⁷.

Il senso della riflessione del Vescovo verrà chiarito al termine del concorso: il vincitore del “*contest*” è il giovane Franchino. I quattro Signori hanno accettato all’unanimità la proposta del Vescovo di uccidere il vincitore della competizione.

I repubblicchini immobilizzano il ragazzo ormai in lacrime, uno di loro gli punta la pistola al volto e non appena il Vescovo dà il suo assenso preme il grilletto: tuttavia il colpo non parte, perché i Signori avevano provveduto a scaricare l’arma. Sul volto del giovane appare dunque il sorriso di chi comprende di essere stato graziato. Ed è a questo punto che il Vescovo, rivolgendosi a Franchino, gli dice: «Imbecille, come

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, in *Per il cinema*, Tomo II, Mondadori, Milano, p. 2053.

⁷ *Ibidem*.

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?»⁸.

Il senso del discorso del Vescovo è dunque svelato: l'iterazione dell'atto omicida può essere compiuta attraverso la finzione, mettendo in scena mille e mille volte una finta esecuzione all'insaputa del condannato, il cui volto esprime fino al momento dello sparo il terrore per la morte imminente. L'atto del sodomita e quello del carnefice possono dunque coincidere.

La ripetitività dell'atto sessuale è tema che ricorre diffusamente in tutto *Petrolio*.

Nell'Appunto 43a Pasolini descrive le abitudini sessuali di Carlo I prima della transizione, il quale è solito vagare giorno e notte alla ricerca di donne e bambine i cui corpi sono ancora «i corpi delle donne e delle bambine borghesi»⁹: i suoi incontri sessuali possono essere da lui diligentemente programmati, oppure avvenire per caso.

Delle due modalità egli preferisce nettamente la seconda, in quanto sostiene che

[...] l'organizzazione (l'appuntamento, la stanza, il letto, la donna o la bambina già ammaestrate e ubbidienti) era atrocemente antiafrodisiaca: perché sopprimeva la gioia altissima e disperata della vera ripetizione, che è quella del *miracolo*, *col suo rischio magari anche mortale, o quasi*.¹⁰

⁸ *Ivi*, p. 2055.

⁹ Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 201.

¹⁰ *Ibidem*; il corsivo da «*miracolo*» in poi è mio.

La riflessione sulla natura miracolosa della ripetizione dell'atto sessuale percorre come ho già detto tutto il romanzo, riflessione resa ancora più intrigante in quest'ultimo frammento da quel rischio *quasi* mortale – che non giunge dunque alla morte, ma ne sfiora i confini, non diversamente da colui il quale vuole reiterare il gesto del carnefice ed è dunque costretto alla finzione.

Sicuramente emblematico è il famosissimo Appunto 55, intitolato «Il pratone della Casilina»: in questo Appunto Carlo, che ha ormai ricevuto con la transizione gli attributi sessuali femminili dei seni e della vagina, descrive dettagliatamente una serie di rapporti orali e anali consecutivi con tredici ragazzi per lo più proletari (dovevano essere venti, elemento ripetuto diverse volte da Pasolini): qui l'elemento della ripetizione è esplicito già nello svolgimento della scena, tuttavia non mancano passaggi sicuramente illuminanti per quel che riguarda la riflessione di cui parlavo pocanzi.

Nel resoconto del rapporto tra Carlo e un fanciullo di nome Gianni, Pasolini scrive:

Inoltre quell'enorme membro, molle e duro al tempo stesso, che gli riempiva insaziabile la bocca, era come il primo che Carlo avesse mai provato e sentito. E del resto non sarebbe mai successo diversamente da così, anche se i ragazzi, invece di essere venti fossero stati *mille*¹¹. Quel potente paletto di carne, calda, molle, e indurita fino allo spasimo, penetrata dentro di lui, era un vero e proprio *miracolo*: il vederlo verificarsi riusciva per Carlo, ancora una volta, perdutoamente nuovo.¹²

¹¹ Corsivo mio.

¹² *Ivi*, p.238.

Ritorna la natura soprannaturale dell'atto sessuale ripetuto, il miracolo, «perdutamente nuovo», rafforzato ancora di più dalla contraddizione tra la ripetizione – che implica un'identità tra un “gesto” e l'altro, seppur minima – e la natura perennemente rinnovantesi del fatto in sé. Il miracolo di ciò che varia pur restando sostanzialmente identico è dovuto proprio alla natura eccezionale dell'atto sessuale. Il miracolo inoltre è afrodisiaco, perché fuoriesce dall' «organizzazione [...] atrocemente antiafrodisiaca».

In un significativo intreccio tra *Petrolio* e *Salò*, non si può non pensare alle parole della Signora Maggi all'inizio del secondo banchetto, quello che festeggia le nozze tra Sergio e Sua Eccellenza: «Notre délice, c'est de réintroduire le caractère divin de la monstruosité, à travers sdes actes réitérés, c'est à dire des rites»¹³ («La nostra gioia è reintrodurre il carattere divino della mostruosità attraverso atti ripetuti, cioè attraverso riti»). Una citazione così marcata, seppure in un contesto diverso, ci attesta l'evidente importanza del tema e del termine in Pasolini: gli eventi avvenuti sul pratone della Casilina acquistano, alla luce di queste parole, il carattere unitario di un rito.

Si ricordino qui anche le parole del Vescovo: «Non lo sai che noi vorremmo ucciderti mille volte?». Mille volte: e i ragazzi che Carlo potrebbe amare sul pratone della Casilina potrebbero essere *mille*, come scrive l'autore, tutti trasudanti l'eterno miracolo della ripetizione.

¹³ Pasolini, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, cit., p. 2050.

Ad allacciare l'interesse per la sacralità della ripetizione dell'atto sessuale in *Petrolio* con la riflessione del Vescovo sulla possibile ripetizione dell'atto del carnefice vi è inoltre un piccolo frammento dell'Appunto 63: analizzando le dinamiche del rapporto tra Carlo II e il giovane proletario Carmelo – di cui si parlerà meglio tra poche righe – Pasolini scrive:

[...] e mentre per Carmelo si sarebbe trattato di un momentaneo desiderio di uccidere, calmatosi improvvisamente con l'eiaculazione del suo bianco e profumato seme siciliano di quel giorno, per Carlo sarebbe stato l'adempimento di qualcosa di contrario, *la messinscena del suo desiderio di morte*.¹⁴

Si ricordi quanto emerso dall'analisi del dialogo tra i quattro Signori prima e dopo la scena della gara dei deretani: è attraverso la messinscena dell'omicidio che il carnefice riesce a raggiungere la stessa ripetibilità dell'atto sodomitico. La messinscena è un tentativo di riscatto, forse imperfetto, di un desiderio di morte che è in Carlo II così come nel Vescovo (e in Pasolini stesso): essi sembrano facce intercambiabili della stessa medaglia, vittima e carnefice. È del resto Carmelo, come scrive Pasolini nel frammento sopracitato, che nel sesso avrebbe provato «un momentaneo desiderio di uccidere»; e dunque egli può configurarsi in qualche modo come il carnefice, e Carlo la vittima.

¹⁴Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 328. Corsivo mio.

Tuttavia, qual è la reale distanza tra vittima e carnefice, tanto in *Salò* quanto in *Petrolio*?

In una lettera inviata all'amico Alberto Moravia insieme al manoscritto di *Petrolio* Pasolini scrive:

Vorrei che tu tenessi conto, nel consigliarmi, che il protagonista di questo romanzo è quello che è, e, a parte le analogie della sua storia con la mia, o con la nostra – analogie ambientali o psicologiche che sono puri involucri esistenziali, utili a dare concretezza a ciò che accade al loro interno – esso mi è ripugnante [...].¹⁵

Carlo è un borghese che si rivelerà adatto a essere un ingranaggio perfetto per i meccanismi del Potere: a parte i tratti attraverso i quali Pasolini declina il proprio rapportarsi col mondo proletario attraverso il sesso, Carlo non condivide null'altro con l'autore. Eccetto forse questa bifrontalità di vittima e carnefice.

In "Autointervista" – intervento pubblicatop da Pasolini sul Corriere della Sera il 25 marzo 1975 – alla domanda dell'intervistatore fittizio su chi sarebbero stati gli attori che avrebbero interpretato in *Salò* i «quattro mostri», Pasolini risponde: «Non so se saranno mostri. Comunque non meno e non più delle vittime».¹⁶

¹⁵ Il passo è tratto da una lettera inviata da Pier Paolo Pasolini ad Alberto Moravia e contenuta in Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 580.

¹⁶P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, in *Per il cinema*, Tomo II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2002, p. 2066.

I ruoli di vittima e carnefice risultano quindi nel film ontologicamente intercambiabili, provocatoriamente assimilabili l'uno all'altro: lo scandalo di Pasolini in *Salò* è stato quello di indicare nella dialettica più violenta e assoluta possibile – cioè quella tra sfruttati e sfruttatori – qualcosa in più di una complicità, ossia una colpevolezza comune tra vittima e carnefice, tra chi vessa e chi è vessato. Ed è questo, in ultima analisi, a rappresentare l'apice dei crimini del Nuovo Potere neocapitalistico: nessuno è più innocente.

2. Amore, anarchia, senso, emancipazione.

Prima di passare all'analisi di altri inserti testuali voglio aggiungere un altro elemento riguardante l'Appunto 55: mentre ha con i ragazzi rapporti sessuali di varia natura, molte volte Carlo ripete la parola «Amore», parola che viene rivolta a quasi tutti i fanciulli, seppur con alcune differenze. Non credo che la maiuscola sia casuale. Non è un caso che nei due soli veri rapporti erotici presenti all'interno di *Salò* – quello tra Eva e Antiniska e quello tra Ezio e la serva – venga pronunciata la stessa parola, con la stessa perentorietà¹⁷.

¹⁷ Va tuttavia rilevato che il termine non compare in sceneggiatura, nonostante venga effettivamente pronunciato.

Quel che accomuna i rapporti tra Carlo e i suoi fanciulli dell'Appunto 55 con le relazioni tra Eva e Antiniska ed Ezio e la serva è la capacità di uscire dalle logiche del Potere, e di farlo anche a costo della vita: sono essi degli atti pienamente parresiasitici. O per lo meno è così nel caso di Ezio e della serva, che in *Salò* verranno uccisi sul posto, mentre Eva e Antiniska verranno torturate nella sequenza finale del film. Questo perché queste ultime, in fin dei conti, fanno il gioco del potere, rivelando ai Signori la relazione tra Ezio e la serva – e dunque non collocandosi al di fuori del piano della sceneggiatura. Se le vittime della villa sono – insieme ai padroni, sia chiaro – le orrende vittime del Nuovo Potere consumistico, esse hanno un ampio margine di colpa, macchiandosi come si macchiano di un certo collaborazionismo nei confronti dei Signori (e dunque nei confronti del Potere).

Nessuna di esse sembra sfuggire a questa complicità: tutte sono vittime di quello che potremmo definire un regime di colpa. Le eccezioni sono forse i pochi atti di ribellione che vengono portati avanti, molti dei quali sfociano però in tradimenti. L'unica figura che appunto spicca in un panorama di totale adesione è la figura del collaborazionista Ezio, rivelatosi infine un compagno: il suo pugno alzato in punto di morte è forse l'unico atto puro, del tutto parresiasitico. Un atto di rivolta contro il Potere che infatti desta scandalo: i Signori, tutti e quattro con le pistole in mano pronte a sparare, esitano per un attimo, inorriditi dall'enormità e dalla portata del gesto di Ezio.

E i fanciulli di Carlo?

Essi sono per la maggior parte proletari, dei quali vengono descritti minuziosamente i vestiti, le tute da meccanico, i sessi, l'odore di urina: essi sono ancora poveri, non sono stati ancora contaminati dal Potere, dal Neocapitalismo. Tra loro e Carlo – come tra Eva e Antiniska (per lo meno fino al tradimento nei confronti di Ezio), come tra Ezio e la serva – è ancora possibile che si pronunci la parola «Amore».

Nell'Appunto 62 è invece Carlo II, dopo aver subito a sua volta la transizione, a vivere un'esperienza analoga a quella di Carlo I sul pratone della Casilina: questa volta con il giovane cameriere Carmelo. In quest'episodio, che richiama precisamente le fitte descrizioni dell'Appunto 55, ricorrono sì altri riferimenti alla meraviglia della ripetizione sessuale, ma ai fini di questa relazione credo sia importante sottolineare un passaggio in particolare, che contiene un esplicito richiamo a De Sade:

Più che un personaggio tardo-romantico, descritto nella “scrittura 1880”, egli era un personaggio di De Sade – di un De Sade presunto – in cui una sottile ma persistente vena di fatuità ironica dissacra l'atto sessuale più atroce, non essendo altro, questo, che la realizzazione, prevedibile razionalmente, di un piano: una realizzazione così prevedibile da dare, nell'atto, quasi una certa noia, suscitare una certa ironica tentazione di sbadigliare, di dissociarsi, cioè, dalla prosaicità e dalla banalità che caratterizzano la realizzazione rispetto *alla ragione che pianifica*.¹⁸

L'esplosione sessuale di *Salò* non è mai lasciata al caso: come ricorda Bazzocchi nel suo saggio, citando Roland Barthes, «l'ordine è necessario alla lussuria, cioè alla

¹⁸ Pasolini, *Petrolio*, p. 304. Corsivo mio.

trasgressione»¹⁹: e inoltre, come specifica nel suo saggio il filosofo francese subito dopo, «l'ordine è appunto ciò che divide la trasgressione dalla contestazione»²⁰. Tutto, all'interno della villa, richiama questo concetto. Dalle simmetrie architettoniche a quelle narrative, dappertutto traspare la «ragione che pianifica»: non è un caso che i quattro Signori si diano un regolamento che le vittime sono costrette a seguire scrupolosamente, un regolamento che può essere modificato solo da loro, nella massima ufficialità.

Inoltre, questa caratterizzazione dei personaggi sadiani inserita da Pasolini all'interno di *Petrolio* è del resto perfettamente coerente con la rappresentazione che di tutti i personaggi l'autore restituisce in Salò: «Il comico è autistico, vissuto istericamente dai personaggi esattamente come i personaggi vivono istericamente la ricerca del piacere o la ricerca della sofferenza».²¹

A questa riflessione possiamo anche allacciare una tra le più famose massime di Blangis: «Noi fascisti siamo i soli veri anarchici, naturalmente una volta che ci siamo impadroniti dello Stato. Infatti la sola vera anarchia è quella del potere»²².

¹⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino, 1977, p. 148, cit. in Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, cit., p. 99.

²⁰ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, p. 148.

²¹ Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, p. 103.

²² Pasolini, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, cit., pp. 2041-2042.

Come detto in precedenza, il personaggio di Carlo all'interno di *Petrolio* è perfettamente integrato nelle strutture di Potere: nella fattispecie, nelle strutture di potere dell'Eni, con tutto quello che questa istituzione comporta all'interno del romanzo (nonché nella scottante contemporaneità degli anni '60 e '70). Una volta fatto tornare in possesso Carlo dei suoi attributi maschili, l'autore scrive:

Appena ritornato in possesso del suo pene (reintegrazione pagata con la perdita del seno, ben s'intende) Carlo pensò subito di riprendere il suo posto nel mondo. Il quale mondo (come subito vedremo meglio) era *questo qui*. Ed è inutile dire ch'egli non poteva nemmeno concepire di rientrare in tale mondo se non al livello più alto, là dove il Potere non solo è fonte di senso, ma è anche esercizio di se stesso.²³

Il livello più alto del Potere, l'apice della gerarchia, è fonte di senso. Questa condizione coincide con l'anarchia fascista vissuta dai quattro gerarchi di *Salò*. Ma come sottolinea Bazzocchi l'esercizio di questa forma di anarchia genera una gratuità perversa, non gioiosa, incapace infine di soddisfare pienamente gli stessi quattro Signori:

E infatti al momento del primo coito (la prima notte di nozze), i Signori intervengono per violentare i ragazzi, cioè per togliere loro un piacere che potrebbe sembrare un piacere privato e che invece deve essere proprietà di chi lo ha voluto e provocato, esattamente come è stata voluta e provocata la masturbazione. [...] La verginità dei ragazzi è un loro privilegio [loro, dei Signori, n.d.a.], loro devono goderne. [...] Si crea un conturbante parallelismo tra la condizione delle vittime e quella dei Signori: le vittime non hanno libertà di compiere una scelta sessuale, i Signori (che dettano le

²³ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 540.

regole) non possono raggiungere realmente il piacere, cioè l'oggetto centrale del loro progetto.²⁴

Anche in quest'ultimo passaggio viene sottolineato il legame contraddittorio e non facilmente districabile tra vittime e carnefici, ma soprattutto si mette in evidenza come per Pasolini il soddisfacimento dei piaceri sessuali dei quattro Signori – e dunque di tutte le gerarchie di ogni forma di Potere esistente – sia sostanzialmente artefatto, vuoto, falso. Nello stesso tempo però il rapporto tra vittime e carnefici in *Salò* come sappiamo realizza un'ottima metafora del rapporto tra uomo moderno e Potere: a fare chiarezza su quest'altro aspetto – e sul senso dell'anarchia del potere – è ancora una volta un appunto di *Petrolio*, l'Appunto 71e, appartenente alla lunga sequenza della Visione sul Merda.

È questa una sequenza nella quale Carlo segue su un carrello cinematografico una giovane coppia proletaria mentre attraversa alcune strade delle borgate romane, le quali hanno preso la forma di Gironi; la scena, molto ampia e particolareggiata, è probabilmente tra le più importanti del testo, ricca com'è di significati allegorici.²⁵

Il Merda e la sua ragazza, Cinzia, rappresentano la classica coppia borgatara deformata dal potere del consumismo; coppia che ha ormai cambiato i propri modelli di vita. Nel percorrere i Gironi delle borgate romane, i due ragazzi si imbattono da un

²⁴ Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, cit., pp.48-49.

²⁵ Ha anche un'ampiezza molto rilevante, estendendosi da pag. 344 a pag. 412 del romanzo.

lato in tutte le varie forme degradate della gioventù odierna secondo Pasolini, dall'altro nelle forme ormai irrecuperabili della gioventù passata – quella precedente «la scomparsa delle lucciole», per usare una bellissima immagine del Pasolini degli *Scritti corsari*.

Riporto, di tutto l'episodio, un frammento dall'Appunto 71e, nel quale Pasolini descrive nuovamente la degradazione dei corpi poveri dei proletari romani:

Dalla maggiore o minore approssimazione a un tale Modello derivano loro due atteggiamenti più o meno soddisfatti (ma la soddisfazione piena è di gran lunga prevalente). Il primo atteggiamento è l'atteggiamento beato, che si manifesta nella pacata luce degli occhi e nella misura dei gesti, di chi ha realizzato pienamente un proprio sogno, e quanto a questo, non ha più niente da rimproverarsi, da chiedersi, o da attendersi dal destino. Egli si è compiutamente adempiuto: è in pace con la società a cui esibisce la sua approssimazione al Modello, appunto, sociale, che egli considera pressoché perfetto. Anzi tale perfezione dell'imitazione del Modello subisce in lui anche il tipico “rovesciamento” che hanno tutte le posizioni perfettamente conformistiche; diviene cioè aggressivo e violento. *La totale adesione all'Autorità diviene, insomma, dimostrazione di violenza verso le minoranze che tale adesione per un verso o per l'altro non attuino o non accettino. Così che, con la beata, stagnante luce di soddisfazione di chi si è prestato con tutto se stesso a realizzare nel proprio Corpo i Dettami dell'Autorità, coesiste una torva luce di rancore, rabbia, furia, che trasforma quasi in Anarchia l'eccesso di Obbedienza: e in scandalo la perfetta normalità.*²⁶

Mantenendo sempre le dovute differenze tra le due opere, è chiaro che questo estratto non può lasciare certo indifferente lo spettatore di *Salò*, soprattutto alla luce delle riflessioni che finora si sono fatte sull'ambiguità dello statuto dei rapporti tra vittime

²⁶ Pasolini, *Petrolio*, pp. 356 – 357. Il corsivo è mio.

e carnefici (sia in *Petrolio* che in *Salò*), nonché riguardo l'anarchia del potere fascista.

Vorrei aggiungere in questa direzione anche una riflessione sulle quattro figure femminili principali del film.

Tra queste quattro, per esempio, la pianista – che è una delle quattro matrone – rappresenta una chiara smagliatura nella solidità del Potere: i suoi gesti risultano sempre un po' sottotono rispetto all'uniforme sicurezza delle tre Narratrici, sebbene anch'ella sia per l'appunto una delle quattro Signore.

Queste ultime sembrano riprodurre la perfetta controparte femminile del Potere – maschile e autoritario – rappresentato dai quattro Signori: e delineano forse anche, a loro modo, una parodia dell'emancipazione della donna per come si è diffusa a cavallo tra anni '60 e '70, e soprattutto dopo il '68. È lecito pensare che il femminismo uscito dalla contestazione studentesca non piacesse particolarmente a Pasolini: nella sua visione tutte le istanze portate dalle proteste di quegli anni rientravano sotto l'ombrello della mercificazione neocapitalista, dell'identità piccolo-borghese.

E dunque parodizzare la figura di una donna emancipata secondo l'ottica del Nuovo Potere significa fornire la rappresentazione di una figura femminile perfettamente integrata nelle gerarchie di tale Potere. Una donna divenuta Padrona (una Signora). Si può pensare che la domanda sia sempre la solita: quanto vale un'emancipazione che

comporta l'integrazione della donna nelle strutture di potere di un sistema che perpetua ancora l'antica e sempre attuale distinzione tra chi opprime e tra chi è oppressa/o?²⁷ Le istanze femministe e quelle delle minoranze non dovrebbero piuttosto finalizzare i loro sforzi a un'azione volta a scardinare totalmente le basi di un sistema – quello capitalistico – intriso di patriarcato e competitività, anziché lasciarsi corteggiare dalla vertigine che si può provare a sedervisi ai vertici? L'obiettivo non dovrebbe essere la creazione di un sistema totalmente egualitario, nel quale venga definitivamente abolita ogni forma di subordinazione (sia essa di carattere culturale che socio-economico)?

3. Codificare le resistenze

La lunga sequenza della Visione del Merda, come detto pocanzi, offre parecchi spunti di riflessione; diversi di questi si possono facilmente iscrivere in un orizzonte di carattere foucaultiano.

²⁷ Si tratta di una riflessione, ci tengo a dirlo, che faccio da femminista e da marxista: non c'è nessuna delle battaglie contemporanee che io non condivida e abbracci – anche quelle considerate a torto più superflue, che passano per forme di linguaggio più inclusive e rappresentative. Ma ciò non toglie che bisogna sempre essere in grado di discernere le strumentalizzazioni che il Potere adopera per disinnescare ogni sollecitazione al cambiamento.

Per muovermi in questa direzione prenderò adesso un frammento di un altro Appunto di *Petrolio*, l'Appunto 71t:

Via xxx xxx è il XIV Girone. Ed è il terzo in cui il Modello è fuori dalla sua tomba, seduto davanti al Tabernacolo *a integrare attraverso la predicazione e l'emanazione di norme*, la sua azione di xxx. Si tratta – secondo la prosaica definizione degli Dei – del Modello del Conformismo. [...] In cosa consiste questa predicazione? *Nel codificare, regolamentare, normalizzare, quotidianizzare e fanatizzare tutto ciò che di nuovo e di rivoluzionario – rispetto al recente Passato – possa esser stato voluto e imposto silenziosamente (e in qualche caso, come abbiamo visto, anche attraverso un esplicito intervento) dai precedenti Modelli di Vita.*²⁸

Si noti innanzitutto come il compito del Modello presente in questo Girone dell'inferno borgataro sia quello di «codificare, regolamentare, normalizzare, quotidianizzare e fanatizzare»: anche qui il Potere si muove attraverso regolamenti, come i quattro Signori della villa di Salò.

Ma quel che qui particolarmente colpisce è il meccanismo di funzionamento di tale Modello, che vuole «normalizzare [...] tutto ciò che di nuovo e rivoluzionario» i precedenti «Modelli di Vita» – quelli antecedenti l'imporsi del Nuovo Potere neocapitalistico – avevano «voluto e imposto»: le forme di sessualità umile, nuova, subalterna – e dunque sinceramente rivoluzionaria – che nel corso dei secoli si erano oggettivamente mosse ai margini della società sono state integrate, attraverso la

²⁸*Ivi*, p. 380. Anche qui i corsivi sono miei.

normalizzazione che ne effettua il Potere, nelle nuove istituzioni. Questa operazione serve certo a disinnescare ogni fermento di alterità e sovversione.

Fin qui certo gli stimoli non mancano. Tuttavia indirizzare questa riflessione pasoliniana nella direzione dell'analisi di Foucault significa testarne, adesso, l'elasticità, individuare i margini di contatto (ampiamente presenti) e le dovute differenze.

Ma andiamo per ordine.

Una delle caratteristiche di *Petrolio* è quella di riprodurre quasi fedelmente – certo romanzandoli un poco – stralci testuali di inchieste e articoli giornalistici, oltre che di altre opere di vario carattere.²⁹ Pasolini era all'epoca particolarmente interessato all'intreccio tra il potere governativo e le gerarchie dell'Eni e poi della Montedison: centrale in questo intreccio era la figura del magnate Edoardo Cefis, personaggio molto importante all'interno di *Petrolio*. Pasolini arriva persino a romanzare alcune schede del Sid – Servizio Informazioni Difesa – che un'inchiesta condotta dall'Espresso nel 1974 aveva scoperto fossero state compilate e inviate a Cefis. In tali cartelle venivano tracciati i profili di notabili ed esponenti vari dei principali partiti di maggioranza, con un particolare riguardo verso gli intrecci che univano queste figure con le industrie italiane dell'energia e del “petrolio”, appunto.

²⁹ Moltissimi sono inoltre gli inserti testuali provenienti direttamente dai suoi interventi degli *Scritti corsari*.

In una scena magistralmente articolata del romanzo di Pasolini tutte queste figure vengono condotte in scena in una fittizia (ma plausibile e, perché no, forse anche realmente accaduta) celebrazione del 2 giugno al Quirinale.

Ovviamente la scena è sempre vista e raccontata attraverso gli occhi di Carlo, che a questa altezza del romanzo si presenta ormai come perfettamente integrato all'interno dell'Eni – ed è dunque lui stesso un potente, seppur con le sue contraddizioni (e forse anzi proprio per esse).

D'un tratto egli giunge però in una parte un po' più appartata del Quirinale:

Dietro il raggio di sole, che accecava, pareva spalancarsi una voragine buia, in cui affiorava appena *lo scarlatta della tappezzeria*, povera e opprimente come tutto ciò che è statale. Carlo varcò quell'accecante barriera di luce, e si trovò in un angolo buio, e addirittura fresco, *del Salone*, dove dei fortunati avevano trovato delle sedie dove sedersi. Si trattava di sedie *del Settecento* dorate e scomode in verità, ma erano pur sempre sedie [...]. Colui che parlava, infatti stava raccontando una storia, che Carlo non percepì, distratto da quella scena inaspettata, e soprattutto dall'aspetto di quegli invitati. Costoro non avevano nulla in comune con tutti gli altri invitati qui sopra descritti. Parevano fatti di un'altra materia. *Certo, erano anch'essi dei borghesi italiani; e uomini di prestigio e di potere, visto che erano lì.* Ma i loro interessi e la loro cultura parevano essere di un'altra qualità: più ingenui, più idealistici, magari anche più stupidi, ma indubbiamente più profondi e chiari. *Probabilmente si trattava di un'illusione, perché costoro altro non erano che dei letterati, con le loro signore. E stavano raccontandosi delle storie, per passare il tempo in quel ritrovo ufficiale che essi erano tenuti a snobbare.*³⁰

³⁰*Ivi*, p. 434.

La scenografia presentata da Pasolini – è forse casuale, ma perché non prenderne nota? – ha diversi tratti in comune con *Salò*: nella fattispecie con la sala delle orge, le cui pareti sono per l'appunto di colore scarlatto. Su questa scena si alterneranno inoltre quattro narratori – il nome dell'Appunto stesso dal quale è tratto il frammento si intitola «I narratori»³¹. Tuttavia ciò che è più funzionale al percorso di questa relazione è soprattutto, si potrebbe dire, la natura delle persone che popolano questo spazio: esse sono borghesi. Di questi individui di vasta cultura, Pasolini ci dice che si raccontavano storie «per passare il tempo in quel ritrovo ufficiale che essi erano tenuti a snobbare»: queste ultime parole colpiscono particolarmente, perché sembrano presupporre per queste persone – ritratte quasi come sovversive – un'alterità tutto sommato prevista e programmata dal Potere (essi «erano tenuti a snobbare» l'ambiente nel quale si trovavano). Fuggono dalla noia e dall'ufficialità della situazione, ma non possono fare a meno di esserne parte, di svolgervi un ruolo.

Delle caratteristiche dell'élite culturale della borghesia italiana Pasolini aveva appunto parlato poche pagine prima, nell'Appunto 81, con delle parole particolarmente illuminanti. Egli scrive che «la borghesia italiana si divide in due categorie: una è maggioritaria, enormemente maggioritaria; l'altra un'infima minoranza»³². Lo zoccolo duro di questa minoranza – una goccia di una goccia dentro al mare – rappresenta l'*intelligencija* della borghesia italiana. Un'*intelligencija* che,

³¹ *Ivi*, p. 427.

³² *Ivi*, p. 416.

secondo l'autore, dovrebbe dissociarsi dalla società – e dunque dalla maggioranza – alla quale appartiene.

Pasolini passa poi a descrivere, di questa minoritaria *intelligencija*, le caratteristiche e il funzionamento:

[...] *l'intelligencija* rivoluzionaria si distingue dall'*intelligencija* illuminata attraverso la sua volontà di *porsi fuori dall'universo borghese*³³ (i cui valori hanno mutazioni autonome) per inserirsi in un universo increato e solo progettato che prefiguri una società democratica operaia. [...] In breve, quello che volevo dire è questo: *l'intelligencija* più avanzata si gratifica di uno spirito clandestino e frondista che le consente di dissociarsi sia dal resto dell'*intelligencija* moderata (e quindi fascista!) sia dal corpo enorme e repellente della borghesia fascista tout court. La prima sensazione di questa *intelligencija* è quella di essere nel giusto. Effettivamente essa lo è, non c'è dubbio. Ma in questa sua sensazione di essere nel giusto essa porta con sé abitudini contratte nascendo, appunto, nel mondo borghese da cui poi si è dissociata. [...] Carlo crescendo venne dunque automaticamente a far parte dell'*intelligencija* che ho chiamato illuminata; entrò trionfalmente nella minoranza-guida, nell'élite [...].

Infine, tale élite non poteva che contenere potenzialmente, a sua volta, come abbiamo visto, l'ulteriore élite più avanzata e addirittura rivoluzionaria : perché lo spirito critico, una volta messo in moto, non può più fermarsi (se non per un atto artificiale di volontà). Così Carlo potenzialmente venne *anche* ad appartenere alla seconda élite di grado più alto, quella progressista e rivoluzionaria. [...] *Tutto ciò faceva di lui un borghese legato profondamente alla borghesia, anzi destinato al potere: ma ne faceva, contemporaneamente, un uomo che alla borghesia e al suo potere portava il contributo di una critica radicale (con l'annesso sapere); e, per di più, le garantiva una specie di apertura verso l'estrema sinistra, senza di cui un potere moderno non è nemmeno concepibile.*³⁴

³³ Quest'ultimo corsivo è mio; mentre invece *intelligencija* è sempre riportato in corsivo da Pasolini stesso.

³⁴*Ibidem*, pp. 417-418. L'ultimo corsivo è interamente mio.

La borghesia ha in sé i germi di un'autocritica che si può anche porre come obiettivo quello di minare le basi della sua stessa classe sociale di appartenenza, ma che finisce comunque col risultarle per lo più feconda e rigenerante. Prevedere nei confronti del Potere un'opposizione interna risulta dunque un buon modo per rinforzare tale Potere. Le implicazioni foucaultiane di tali asserzioni appaiono a questo punto chiare, laddove Foucault aveva indicato l'impossibilità da parte delle resistenze di sottrarsi ai meccanismi di potere, nonostante la loro volontà di collocarsi in qualche maniera al di fuori («l'intelligencija rivoluzionaria si distingue dall'intelligencija illuminata attraverso la sua volontà di porsi fuori dall'universo borghese», scrive Pasolini).

Tuttavia Foucault in questa analisi fa un enorme passo avanti, destituendo l'opposizione binaria fino ad allora considerata assoluta tra resistenze e Sovrano-Legge ed inserendo la dialettica di questi due estremi in un sistema di potere più ampio, di cui questi due punti contrastanti sono soltanto due diversi momenti:

[...] che là dove c'è potere c'è resistenza e che tuttavia, o piuttosto proprio per questo, essa non è mai in posizione di exteriorità rispetto al potere. Bisogna dire che si è necessariamente “dentro” il potere, che non gli si “sfugge”, che non c'è, rispetto ad esso, un'esteriorità assoluta, perché si sarebbe immancabilmente soggetti alla legge? O che, se la storia è l'astuzia della ragione, il potere sarebbe a sua volta l'astuzia della storia – ciò che vince sempre? Vorrebbe dire misconoscere il carattere strettamente relazionale dei rapporti di potere. Essi non possono esistere che in funzione di una molteplicità di punti di resistenza, i quali svolgono, nelle relazioni di potere, il ruolo di avversario, di bersaglio, d'appoggio, di sporgenza per una presa. Questi punti di resistenza sono presenti dappertutto nella trama del potere. Non c'è dunque rispetto al potere *un* luogo del grande Rifiuto – anima della rivolta, focolaio di tutte le ribellioni, legge pura del rivoluzionario. Ma *delle* resistenze che sono degli esempi di specie [...] per definizione, non possono esistere che nel campo strategico

delle relazioni di potere. Ma questo non vuol dire che ne siano solo la conseguenza, il segno in negativo, che costituisce, rispetto alla dominazione essenziale, un rovescio in fin dei conti sempre passivo, destinato indefinitamente alla sconfitta. Le resistenze non dipendono da un qualche principio eterogeneo; ma non sono nemmeno illusione o promessa necessariamente delusa. Sono l'altro termine nelle relazioni di potere [...]. Come la trama delle relazioni di potere finisce per formare uno spesso tessuto che attraversa gli apparati e le istituzioni senza localizzarsi esattamente in essi, così la dispersione dei punti di resistenza attraversa le stratificazioni sociali e le unità individuali. Ed è probabilmente la codificazione strategica di questi punti di resistenza che rende possibile una rivoluzione, un po' come lo Stato riposa sull'integrazione istituzionale dei rapporti di potere.³⁵

Foucault inquadra le resistenze, le opposizioni, all'interno di un sistema che esula dalla classe sociale borghese. Senza tuttavia togliere alcuna validità a quanto detto da Pasolini, ma anzi studiando dinamiche parallele a quelle trattate dal poeta seppur con ramificazioni certamente diverse ed estese anche in altre direzioni.

L'opera dalla quale ho tratto questo lungo inserto testuale – *La volontà di sapere* – è il primo volume di una *Storia della sessualità* incentrata sul capovolgimento del luogo comune che vede il sesso come discorso represso attraverso i secoli moderni: secondo Foucault invece proprio nella modernità, dal XVI secolo in poi, si verificata una vera e propria esplosione e proliferazione dei discorsi intorno al sesso.

Si è del resto visto come anche Pasolini, seppur specificamente nella società italiana degli anni '70 del Novecento, rintracci un meccanismo di fissazione e sclerotizzazione del sesso nelle istituzioni e nel mercato – e conseguentemente nei modelli culturali di riferimento di tutte le classi sociali. Ma il dramma che Pasolini

³⁵ Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, 2021, pp. 85-86.

denunciava era la distruzione di tutte le culture locali e minoritarie, alternative al potere centrale (e borghese), e l'omologazione conformista dei desideri e dei valori di tutto il popolo italiano. Da questo punto di vista, la filosofia pasoliniana sembra quasi fotografare ben prima di Foucault quel fenomeno che Foucault stesso descrive all'interno de *La volontà di sapere*:

Mi perdonino quelli per cui la borghesia significa liquidazione del corpo e rimozione della sessualità, quelli per cui lotta di classe implica scontro per eliminare questa rimozione. La “filosofia spontanea” della borghesia non è forse così idealista e castratrice come si afferma; una delle sue prime preoccupazioni, in ogni caso, è stata di darsi un corpo e una sessualità – di assicurarsi la forza, la perennità, la proliferazione secolare di questo corpo attraverso l'organizzazione di un dispositivo di sessualità. E questo processo era legato al movimento con cui affermava la sua differenza e la sua egemonia. Bisogna probabilmente ammettere che una delle forme primordiali della coscienza di classe è l'affermazione del corpo; almeno fu così per la borghesia, nel corso del XIX secolo; essa ha convertito il sangue blu dei nobili in un organismo in buona salute ed in una sessualità sana; si capisce perché ha messo tanto tempo ed opposto tante reticenze a riconoscere un corpo ed un sesso alle altre classi – a quelle appunto che sfruttava. Le condizioni di vita che erano fatte al proletariato, soprattutto nella prima metà del XIX secolo, mostrano che si era lontani dal prendersi cura del suo corpo e del suo sesso [...]. Perché il proletariato sia dotato di un corpo e di una sessualità, perché la sua salute, il suo sesso e la sua riproduzione costituiscano un problema, sono stati necessari conflitti [...]; sono state necessarie urgenze economiche [...]; è stata necessaria infine la creazione di tutta una tecnologia di controllo che permetteva di tenere sotto sorveglianza il corpo e la sessualità che infine si riconosceva loro ([...] insomma tutto un apparato amministrativo e tecnico che ha permesso di importare senza pericolo il dispositivo di sessualità nella classe sfruttata, in quanto non rischiava più di svolgere un ruolo di affermazione di classe nei confronti della borghesia, ma restava anzi lo strumento della sua egemonia). Di qui probabilmente le reticenze del proletariato ad accettare questo dispositivo; di qui la sua tendenza a dire che tutta questa sessualità è un problema dei borghesi e non lo riguarda.³⁶

³⁶*Ibidem*, pp. 112-113.

L'operazione portata avanti da parte del Nuovo Potere neocapitalistico di cui parla Pasolini si può configurare come l'apice di questo processo teorizzato da Foucault – un cambiamento che Pasolini aveva intuito prima toccando, amando la carne e i corpi proletari sempre più avvizziti, schiacciati contro un modello di “civiltà” loro imposto: il sesso non è più soltanto posto all'attenzione del proletariato come oggetto da dover considerare o trattenere per legge, per esempio attraverso le varie istituzioni (le scuole, gli ospedali, l'habitat) o attraverso l'igiene pubblica. Esso viene ormai interiorizzato dal proletariato, codificato e snaturato in uno stereotipo di benessere che cambia dall'interno la conformazione antropologica della classe subalterna, imborghesendola.

Quale immagine più eloquente e atroce della proliferazione della discorsività sessuale si potrebbe trovare se non quella che conclude la già citata *Visione del Merda in Petrolio*, con un Carlo che, in volo su un «Carro» trainato dagli Dei, abbraccia con lo sguardo il panorama dell'intera sua *Visione*?

È il «Gran finale della *Visione*» (Appunto 73):

Con gli occhi brucianti di lacrime, Carlo osservò che tutte le cupole, rivestite di nuovi materiali, avevano assunto l'aspetto inequivocabile di seni, coi loro capezzoli anatomicamente perfetti [...]. Tutte le piazze, altresì, erano state modificate – sia le grandi che le piccole – in modo da far loro prendere la forma, sempre ineccepibile, di enormi fische. Infine, tutti i campanili, che a Roma non son molti né molto grandi, con gli stessi accorgimenti, erano stati trasformati in una serie di cazzi di tutte le dimensioni. Quando il Carro fu al suo zenit, sul Centro, e si fermò, tutto l'insieme

della Città poté essere abbracciato con un solo sguardo: la sua forma era quella – anch'essa inequivocabile – di un'immensa Croce Uncinata.³⁷

L'immagine parla da sé. Il panorama urbanistico della città di Roma coincide ormai del tutto con l'enorme svastica nazista. La croce uncinata è inoltre un elemento che ritroviamo anche ne «Il genocidio», negli *Scritti corsari*, a conferma della fitta trama di riferimenti tra le varie opere di Pasolini:

Quando vedo intorno a me i giovani che stanno perdendo gli antichi valori popolari e assorbono i nuovi modelli imposti dal capitalismo, rischiando così una forma di disumanità, una forma di atroce afasia, una brutale assenza di capacità critiche, una faziosa passività, ricordo che queste erano appunto le forme tipiche delle SS: e vedo così stendersi sulle nostre città l'ombra orrenda della croce uncinata.³⁸

Tra il violentare e sterminare milioni di persone nei lager e imporre a milioni di altri individui una cultura edonistica, falsamente permissiva e pseudo-progressista, capace di cancellare le loro anime più intime e di degradarli, non corre alcuna differenza. Entrambe le operazioni sono operazioni totalitarie e distruttrici.

³⁷ Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 409.

³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, 2015, p. 231. Pasolini sottolineò spessissimo nei suoi interventi la somiglianza che egli ravvisava tra i primi anni '70 e gli anni che precedettero l'ascesa al potere di Hitler nella Germania degli anni '20.

4. *Parto e conclusione*

L'ultima parte del mio intervento vuole invece gettare un po' di luce su uno degli aspetti più provocatori di *Salò* – nonché forse quello che più è rimasto impresso nell'immaginario comune. Il Girone centrale del film è intitolato «Girone della merda».

Il rito della coprofagia viene compiuto in diversi momenti del film: quello centrale è sicuramente il banchetto che segue le nozze di Sergio con Sua Eccellenza. Tuttavia, il primo atto di coprofagia avviene per ordine del Duca Blangis, che porta al parossismo la sofferenza della povera Renata, afflitta per la morte della madre: Blangis viene ripreso nel momento in cui evacua sul pavimento della sala delle orge (seppure manchi il momento esatto in cui avviene la defecazione).

Sul significato di tale atto può dare sicuramente un po' di chiarezza qualche passo di *Petrolio*.

Si è già accennato al fatto che una delle tecniche narrative di cui Pasolini più si serve all'interno del romanzo è la citazione. Molte volte l'autore si limita a riportare di peso ampi brani dei testi di altri autori (o dei propri). Uno di questi momenti avviene durante l'«Epochè», una sequenza di Appunti del testo che è costituita da una serie di racconti. I racconti in questione sono narrati proprio dai quattro narratori introdotti

durante la scena ambientata al Quirinale: ed è in questo settore del testo che le feci e l'atto dell'evacuazione in sé assumono un ruolo importante.

Come prologo all'episodio narrato all'interno dell'Appunto 102 («L'Epochè: Storia di due padri e di due figli»³⁹) Pasolini inserisce un frammento del libro di Sándor Ferenczi *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, anche citato dall'autore all'interno degli *Scritti corsari*. Il frammento in questione risulta significativo per comprendere la scena della defecazione di Blangis, e può dare anche un buon contributo nell'interpretazione del significato delle feci in tutto il film:

“Il retto insegna la conservazione alla vescica e la vescica insegna a sua volta al retto la generosità” [...]. Non c'è dunque erotismo uretrale che non sia tinto di analità e erotismo anale che non sia tinto di uretralità. Cosa fondamentale per la formazione del carattere. Tuttavia, al tempo stesso, va osservato che “retto” (o culo) e “vescica” (o coglioni) sono entità di formazione e di definizione tarda. L'ipotesi euristica è che l'assegnazione ad essi del ruolo principale nell'atto sessuale, non si verifichi soltanto durante il coito, ma durante tutta la vita (singola e della specie). *Operata tale assegnazione, ci troviamo poi – per farla breve – di fronte alla doppia tentazione di espellere da noi sia il pene che il contenuto intestinale: i quali, in via allucinatoria, sono stati identificati tra loro attraverso la loro comune identificazione col bambino. Il nostro cazzo è l'io bambino, ma anche la merda lo è. Inoltre, per concludere, voglio ricordare il fenomeno della sessualità parentale: il piacere, cioè, derivante dal parto. Piacere che l'uomo invidia alla donna, e che cerca di procurarsi, per mimesi, cacando (attraverso tutto un cerimoniale allucinatorio, o di ritenzione – stitichezza – o di eccesso di evacuazione – diarrea).*⁴⁰

³⁹*Ibidem*, p. 459.

⁴⁰*Ibidem*, pp. 459,460. Il corsivo è mio.

All'interno dello stesso Appunto viene poi narrata la storia di due diverse figure, l'ingegnere Gianni e Orlando: parte di questi testi rappresentano a loro volta citazioni tratte da *Donna folgore* di Giovanni Faldella, un romanzo recensito da Pasolini nel 1974. Entrambi gli uomini, costretti ad appartarsi nella natura di due diversi luoghi, una volta terminata la defecazione sentono provenire dei vagiti dai loro escrementi.

Al termine dell'Appunto precedente – il 101 – Pasolini aveva accennato a un «Racconto del Bambino-Merda (bambino nato da un uomo – un industriale borghese – che caca)»⁴¹ ; inoltre l'associazione tra il puzzo di escremento e i bambini avviene anche nell'Appunto 103 («L'Epochè: Storia delle stragi»⁴²).

È evidente che le narrazioni presenti nell'Epochè a loro modo applicano l'ipotesi psicanalitica di Ferenczi romanzandola. L'interesse di Pasolini nei confronti di questa interpretazione ci fornisce dunque un suggerimento su uno dei significati del gesto del Duca. Alla luce delle sopracitate parole di Ferenczi, l'atto di defecazione di Blangis sembra quasi una concreta e prepotente appropriazione del piacere del parto femminile; appropriazione effettuata, inoltre, di fronte a Renata, distrutta dal dolore delle prevaricazioni subite e della morte della madre, sacrificatasi per lei. L'anarchia del fascismo dei quattro Signori, nella sua onnipotenza, li rende estreme parodie della figura materna, violentemente dissacrata da Blangis attraverso la mimesi del parto.

⁴¹*Ibidem*, p. 458.

⁴²*Ibidem*, p. 476.

Il tutto in un gioco di travestitismi ed inversioni che in *Salò* regna sovrano.

BIBLIOGRAFIA

BALBI, Mathias (2012), *Pasolini, Sade e la pittura*, Alessandria, Falsopiano;

BARTHES Roland (1977), *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi;

BARTHES Roland (1994), *Sade-Pasolini*, in *Scritti sul cinema*, Il melangolo, Genova;

BAZZOCCHI Marco Antonio (2017), *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino;

BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori;

BAZZOCCHI, Marco Antonio (2010), *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori;

BAZZOCCHI Marco Antonio (2006), *Tutte le gioie sessuali messe insieme: la sessualità in Petrolino*, in «Progetto petrolino. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini: Atti», Clueb;

BENEDETTI, Carla (1998), *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Milano, Bollati Boringhieri;

BENEDETTI, Carla, GIOVANNETTI, Giovanni (2012), *Frocio e basta. Sacra follia? Pasolini, Cefis, Petrolino. Così muore un poeta*, Milano, Effigie edizioni;

BISONI, Claudio, *I corpi di Salò e il Reale del desiderio*, «Fata Morgana», anno VII, n.21, pp. 217-223;

DE BENEDECTIS, Maurizio (2010), *Da Paisà a Salò o oltre: parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano;

DE GRAZIA, Brian (2018), *To Hell with narrative: "Inferno" and irony in Pasolini's "Salò"*, «The italianist: journal of the Department of Italianstudies, University of Reading», 38, 2, pp. 204-220;

FOUCAULT Michel (2021), *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano;

FUSILLO M. (2006), *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in Petrolino*, in «Progetto petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini: Atti», Clueb;

HERVÉ, Joubert-Laurencin (2012), *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, Éditions de la Transparence;

MALFATTI, Viera Corilow, Priscila (2014), *Reflexões sobre tortura, regra e vida em Salò, a paródiaséria de Pier Paolo Pasolini*, Roma Tre-Press;

MONSELL CORTS, Juan José (2020), *De la perversión a la perpetración: Génesis, Sade, Pasolini y Rau*, in «Kamchatka: revista de análisis cultural», 15 2020, pp. 471-496;

MORAVIA, Alberto (1975), *Sade per Pasolini*, “Corriere della sera”, in *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990* (2010), Milano, Bompiani;

MURRI Serafino (2022), *Pier Paolo Pasolini: Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Edizioni Lindau;

PARIGI, Stefania (1997), I “rifacimenti” di Pasolini, in MICCICHÈ Lino (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti degli anni '70*, pp. 102-115, Venezia, Marsilio;

PASOLINI Pier Paolo (2016) ,*Petrolio*, Milano, Oscar Mondadori;

PASOLINI Pier Paolo (2015), *Scritti corsari*, Milano, Garzanti;

PASOLINI Pier Paolo (2001), *Salò o le centoventi giornate di Sodoma, Per il cinema*, Tomo II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano;

PASOLINI Pier Paolo (2001), *Il sesso come metafora del potere*, “Autointervista” di Pasolini per «Il corriere della sera», 25 marzo 1975, in *Per il cinema*, Tomo II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

PASSANNANTI Erminia (2008), *Il corpo & il potere: Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Joker;

TAGLIANI, Giacomo (2020), *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini;

VILLALOBOS, Roberto Marin (2021), *Mirada al desnudo: poderes y placeres visuales en Salò de Pier Paolo Pasolini*, «Escena: Revista de las artes», Vol. 80, N.º 1, pp. 233-246.