

## Pasolini e Buñuel: sotto il segno di Sade

**Roberto Chiesi**

Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini  
(Cineteca di Bologna)

[https://doi.org/10.33676/EMUI\\_nomads.59.04](https://doi.org/10.33676/EMUI_nomads.59.04)

Luis Buñuel e Pier Paolo Pasolini appartenevano a due generazioni diverse - lo spagnolo era nato nel 1900, l'italiano nel 1922 - ma hanno condiviso, ognuno nel proprio ambito, quasi due decenni di attività cinematografica: gli anni '60 e una parte del decennio successivo. È infatti il periodo in cui Buñuel conclude il proprio periodo messicano con film quali *Viridiana* (1961) e *L'angelo sterminatore* (*El angel exterminador*, 1962) e inizia quello francese con *Il diario di una cameriera* (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1963) che sarebbe proseguito, con l'unica circoscritta parentesi "messicana" di *Simon del deserto* (*Simón del desierto*, 1965), fino all'ultimo film del grande regista iberico, *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (*Cet obscur objet du désir*, 1977).

Questo arco di tempo corrisponde anche all'intera attività di Pasolini come regista cinematografico, dall'esordio con *Accattone* (1961) fino all'ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), uscito postumo. Buñuel e Pasolini condivisero con altri cineasti internazionali la lotta artistica e culturale contro le forme di repressione della censura e i loro film furono spesso oggetto di scandalo, sia nei rispettivi paesi che all'estero. Ma anche se si trovarono talvolta a partecipare agli stessi festival cinematografici – come per esempio la Mostra del cinema di Venezia del 1967, dove presentarono, rispettivamente, *Bella di giorno* (*Belle de jour*) e *Edipo re* – non risulta che siano mai avvenuti incontri significativi fra di loro. Nonostante fosse un attento spettatore di film altrui, sembra che Buñuel non abbia mai nominato nessun film di Pasolini, mentre esiste una significativa menzione di uno dei titoli più celebri del Maestro spagnolo in uno scritto di Pasolini, *Il cinema di poesia*, dove si sofferma sul primo film di Buñuel, *Un Chien andalou* (1929): “ci sono dei casi-limite”, “dove la poeticità del linguaggio è follemente evidenziata. Per es., *Le chien andalou* di Buñuel, è dichiaratamente

eseguito secondo un registro di pura espressività: ma, per questo, ha bisogno del cartello segnaletico del surrealismo. E va detto che, in quanto prodotto surrealistico, è supremo. Ben pochi altri prodotti sia letterari che pittorici possono competere con lui, perché la loro qualità poetica è corrotta e resa irreal dal loro contenuto, ossia dalla poetica del surrealismo, che è una specie di contenutismo abbastanza brutale (per cui le parole o i colori perdono la loro purezza espressiva, per asservirsi a una impurità contenutistica mostruosa). Al contrario, la purezza delle immagini cinematografiche, da un contenuto surrealistico, viene esaltata anziché offuscata. Perché è la natura onirica reale del sogno e della memoria inconscia che il surrealismo rimette in funzione nel cinema ecc. ecc”.<sup>1</sup>

È significativo che Pasolini, in questa pagina su *Un chien andalou*, sottolinei i nessi fra cinema e natura onirica, che verrebbero esaltati proprio nel film di Buñuel, dato che il sogno, in quanto dimensione rivelatrice dell'interiorità inconscia dell'io, ha un'importanza essenziale anche nel cinema pasoliniano fin dal primo film, *Accattone*, dove una delle sequenze più belle è appunto quella dove il protagonista sogna di assistere al proprio funerale. La messa in scena del sogno, nei due cineasti, presenta caratteri completamente diversi come differenti sono state le loro rispettive opere cinematografiche. Esiste però un elemento che accomuna il cinema di Buñuel a quello di Pasolini: il pensiero e l'opera di Donatien Alphonse François, marchese de Sade.

### **Sade e Buñuel: un'illuminazione**

Per il regista spagnolo la lettura delle pagine sadiane fu una sorta di rivelazione, avvenuta negli anni '20 durante la sua permanenza a Parigi. Egli stesso si sofferma a lungo sull'importanza di questa esperienza nella sua autobiografia:

“Ho amato Sade. Avevo più di venticinque anni quando l'ho letto per la prima volta, a Parigi. È stato uno choc ancora più forte della lettura di Darwin.

*Le centoventi giornate di Sodoma* fu pubblicato per la prima volta a Berlino, in pochissime copie. Un giorno, ne vidi una in casa di Roland Tual, dove mi trovavo

---

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il "cinema di poesia"* (1965), Id., *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Tomo I, Mondadori, Milano 1999, p. 1471.

insieme a Robert Desnos. Una copia reliquia, nella quale Marcel Proust e altri avevano letto quel testo introvabile. Lo presi in prestito.

Fino ad allora non conoscevo niente di Sade. Leggendo mi sentivo profondamente stupito. All'università, a Madrid, in teoria non mi avevano nascosto nessuno dei grandi capolavori della letteratura universale. Da Camões a Dante e da Omero a Cervantes. Come potevo quindi ignorare l'esistenza di questo libro straordinario, che esaminava la società sotto tutti i punti di vista, magistralmente, sistematicamente, e che per di più proponeva una tabula rasa culturale? Lo choc fu molto forte. L'università mi aveva mentito. Altri "capolavori" mi apparvero subito privi di qualsiasi valore e importanza. Ho tentato di rileggere *La Divina Commedia*: il libro meno poetico del mondo - ancora meno poetico della *Bibbia*. E cosa dire dei *Lusiadi*? Della *Gerusalemme liberata*?

Mi dicevo: «Avrebbero dovuto farmi leggere Sade prima di ogni altra cosa! Quante letture inutili!»

Cercai di procurarmi subito gli altri libri di Sade, che però, severamente proibiti, si trovavano solo in rarissime edizioni del XVIII secolo. Un libraio di rue Bonaparte, dal quale mi portarono Breton e Eluard, mi sistemò in lista d'attesa per *Justine*, che non mi procurò mai. In compenso ho avuto tra le mani il manoscritto originale delle *Centoventi giornate di Sodoma* e per poco non l'ho comperato. Alla fine, la spuntò il visconte di Noailles un rotolo di carta piuttosto grosso.

Degli amici mi prestarono *La filosofia nel boudoir*, sublime, *Dialogo fra un prete e un moribondo*, *Justine e Juliette*. Di quest'ultimo libro mi piaceva in particolar modo la scena fra Juliette e il papa, dove il papa riconosce il proprio ateismo. Del resto ho anche una nipote che si chiama Juliette, ma lascio la responsabilità delle scelte a mio figlio Jean-Louis.

Breton aveva una copia di *Justine*, come pure René Crevel. Quando quest'ultimo si suicidò, il primo ad andare da lui fu Dalì. Poi arrivò Breton, che precedeva altri membri del gruppo. Un'amica di Crevel venne da Londra in aereo qualche ora dopo. Fu lei a notare, nella confusione seguita alla morte, la scomparsa di *Justine*. Qualcuno aveva rubato il libro. Dalì? Impossibile. Breton? Assurdo. Tra

l'altro, ne aveva una copia. Doveva essere un intimo di Crevel però, che conosceva bene la sua biblioteca. Colpevole tuttora impunito.

Anche il testamento di Sade mi colpì molto. Chiede che le sue ceneri vengano buttate al vento e che l'umanità dimentichi le sue opere e perfino il suo nome. Mi piacerebbe poter dire altrettanto. Trovo fallaci e pericolose tutte le cerimonie commemorative, tutte le statue dei grandi uomini. A che pro? Viva l'oblio. Vedo la dignità solo nel nulla.

Se oggi come oggi il mio interesse per Sade è invecchiato ma l'entusiasmo, per qualsiasi cosa, è sempre effimero - non posso tuttavia dimenticarme la rivoluzione culturale. La sua influenza su di me fu indubbiamente notevole. A proposito dell'*Età dell'oro*, nel quale le citazioni "sadiche" saltavano agli occhi, Maurice Heine scrisse un articolo contro di me, affermando che il divino marchese sarebbe stato molto scontento. Infatti aveva attaccato tutte le religioni, lui, non limitandosi soltanto al cristianesimo come me. Replicai che non intendevo rispettare il pensiero di un uomo morto, ma fare un film".<sup>2</sup>

Un'"influenza notevole" perché comportò la messa in discussione di quella che era stata la cultura cattolica in cui Buñuel si era formato. Come Sade, anche Buñuel si dichiarava ateo (aggiungendo, ironicamente, "per volontà di Dio") e negava ogni trascendenza. Non a caso menzionava provocatoriamente le opere di Dante e altri classici della letteratura, quasi con gusto da dandy, in quanto tutto ciò che rappresentava la cultura e anche l'etica istituzionale, nel suo caso personale, veniva radicalmente messo in dubbio dalla "rivelazione" della lettura sadiana che sovvertiva ogni "consolazione" della morale, dell'etica e della religione, arrivando a sostenere che l'uomo è puro male, che gli istinti più autentici e peculiari dell'essere umano sono dettati dalla sopraffazione, dalla violenza, dalla brutalità e che questa, crudamente, è la sua realtà prima e ultima, secondo un'angolazione da entomologo: gli uomini come insetti e infatti la lettura di Sade viene illuminata da quella, avvenuta sempre negli anni '20, dei "meravigliosi libri" di Jean-Henri Fabre, i *Souvenirs entomologiques* in particolare.

L'importanza di Sade per il regista spagnolo fu così rilevante e duratura che si possono riconoscere echi sadiani in numerosi film del regista spagnolo. Come

---

2 Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, Rizzoli, Milano 1983, pp. 213-214.

nota Alberto Brodesco, “la presenza dell’autore di *Justine* è rintracciabile – siano essi semplici echi, riferimenti diretti nei dialoghi o la presenza di Sade come personaggio diegetico – in molte pellicole del regista aragonese, da *L’Âge d’or* ai film del periodo messicano alle pellicole realizzate al ritorno di Buñuel in Europa. In *Lui (El)*, 1953), oltre al cartello di una ditta di costruzioni che si chiama “Sade”, vi è il riferimento all’ago e al filo che in *La filosofia nel boudoir* sigillano l’organo delle generazioni nella madre di Eugénie; ne *Le avventure di Robinson Crusoe (Las aventuras de Robinson Crusoe)*, 1954) ascoltiamo, con varianti minime, il *Dialogo tra un prete e un moribondo*; allo stesso dialogo si allude in *Nazarin (Nazarin)*, 1958); ne *La via lattea (La voie lactée)*, 1969) Sade compare come personaggio[interpretato da Michel Piccoli] per recitare una delle sue digressioni sul tema dell’ateismo”.<sup>3</sup>

Buñuel è ritornato spesso sul ricorrere di motivi sadiani nel suo cinema. Nel 1954, per esempio, ha dichiarato che “Nella scelta degli elementi, non c’è stata l’intenzione precisa di imitare Sade, ma è possibile che sia successo senza saperlo. È naturale che io abbia più la tendenza a vedere e a pensare una situazione secondo un punto di vista sadico o sadista che non, diciamo, neorealista o mistico.”<sup>4</sup> In un libro-intervista realizzato fra il 1975 e il 1976, sottolineò che “In Sade scoprii uno straordinario mondo di sovversione, in cui entra di tutto. Dagli insetti alle abitudini della società umana, il sesso, la teologia. Insomma, mi illuminò veramente”<sup>5</sup> ma volle distinguere che ad affascinarlo era l’assoluta, libera spregiudicatezza immaginativa - “È questo l’aspetto ammirevole di Sade: il suo modo di dare totale libertà all’immaginazione, senza negarle niente...”<sup>6</sup> – e non certo l’attuazione pratica delle fantasie - “Certamente sono sadiano, non sadico”<sup>7</sup> – rimarcando che questa distinzione valeva anche per lo stesso scrittore: “Sade faceva tutto nella sua immaginazione e solo lì. Tranne in due o tre occasioni. (...) Sade si oppose all’uso della ghigliottina”.<sup>8</sup>

---

3 Alberto Brodesco, *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Mimesis, Milano 2014, p. 97.

4 André Bazin, Jacques Doniol Valcroze, *Entretien avec Buñuel*, «Cahiers du cinema», n. 36, giugno 1954.

5 *Buñuel secondo Buñuel*, a cura di Tomás Pérez Turrent e José de la Colina, Ubulibri, Milano 1993, p. 35.

6 Ivi, p. 103.

7 Ivi, p. 84.

8 Ivi, p. 108.

Come sottolinea Brodesco<sup>9</sup>, *L'Âge d'or* è in assoluto il primo film che contenga una citazione da Sade, il famoso finale del film dove vediamo i “quatre scélérats profonds et reconnus, qui n'ont de dieu que leur lubricité, de loi que leur dépravation” (come recita il cartello del film) uscire dal castello di Silling<sup>10</sup> dopo avere compiuto la “plus bestiale des orgies”, ossia quella descritta da Sade nel romanzo incompiuto *Les Cent vingt journées de Sodome* (1785). Tre uomini sono vestiti in abiti settecenteschi e avanzano con fatica, il quarto, il duca di Blangis, ha invece la fisionomia di Gesù (lo interpreta Lionel Salem, che aveva recitato proprio la parte del figlio di Dio in *L'Agonie de Jérusalem*, 1927, di Julien Duvivier e in *Chacun porte sa croix*, 1929, di Jean Choux) ed è proprio quest'ultimo a sopprimere, fuori campo, una ragazzina ferita, il cui urlo di terrore lo richiama momentaneamente all'interno del castello, dove si precipita con un'espressione pietosa in volto. Dopo qualche istante, ecco riecheggiare dall'interno del castello un urlo straziante: anche l'ultima ragazzina sopravvissuta è stata soppressa. Quando esce nuovamente e si ricongiunge agli altri, Blangis non ha più la barba: è un dettaglio squisitamente surrealista che allude ironicamente alla fisionomia di Cristo come ad una sorta di maschera posticcia. Il film si conclude su un'inquadratura che mostra “una croce coperta di neve e piena di capigliature crudelmente agitate dal vento e rese biancastre dalla neve”: un'immagine che secondo alcuni allude alle parrucche degli stessi libertini, ma le chiome sono sei e non quattro, quindi ci sembra più probabile che alluda alle loro vittime.

In realtà l'ultima sequenza costituisce una reinvenzione sadiana perché lo scrittore, com'è noto, non fece in tempo a concludere il romanzo e quindi Buñuel si è divertito ad immaginare un'ipotetica conclusione che rappresenta una violenta provocazione contro l'ipocrisia del cristianesimo (cui allude lo sguardo pietoso di Blangis/Cristo, preludio all'omicidio che compie) e la censura (infatti il film subì numerose traversie proprio a causa del personaggio che richiama Cristo). In eco alle immagini documentarie degli scorpioni che aprono il film, l'orrore consumato dai quattro libertini nel castello di Selling costituisce una narrazione celata in ellissi, cui *L'Âge d'or* allude, nella sua conclusione, come

---

9 Alberto Brodesco, *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, op. cit., p. 101.

10 Nel film è erroneamente menzionato come “Selliny” a causa di un'errata decifrazione del manoscritto sadiano.

una parola ultima e definitiva, ferocemente sarcastica, alla cui luce cruda deve essere interpretato l'intero film.

Poema visivo anche sull'impossibilità di soddisfare il desiderio, *L'Âge d'or* è scandito da immagini che hanno la forza oscura e violenta dei sogni, come l'improvvisa esplosione di rabbia dell'uomo che schiaffeggia la marchesa durante il ricevimento, liberando immediatamente i propri impulsi, oppure quando la donna sussurra una tipica battuta sadiana, dicendo di essere felice di avere assassinato tutti i nostri figli e il volto dell'uomo diventa una maschera di sangue, come se l'orribile crimine evocato dalle parole si reificasse sul suo corpo, proprio poco prima che egli venga abbandonato dalla donna, sedotta dal vecchio direttore d'orchestra apparso all'improvviso. La penultima sequenza del film mostra l'irrazionale, incontrollabile reazione dell'uomo che distrugge il cuscino della camera da letto e altri oggetti, non certo casuali, come un albero di Natale in fiamme, e getta dalla finestra – con un'azione liberatorio, quasi catartica – fra gli altri, una spada, perfino un arcivescovo...

Le piume che cadono dalla finestra si trasformano nella neve che scende sul castello sadiano di Silling: un accostamento – la neve romantica e il castello degli orrori – dove il secondo termine costituisce la negazione, l'irrisione beffarda dell'immagine rassicurante rappresentata dal primo.

L'immaginazione di Sade, come disvelamento del male connaturato alla natura umana, illumina quindi tutto *L'Âge d'or* come una rivelazione e offrendo immagini che, nella loro irriducibile violenza, sono anche armi da adottare, a livello espressivo, contro le mistificazioni della morale consacrata e quindi dell'arte istituzionale.

### **Sade e Pasolini: una metafora di accumulazione parossistica**

Anche nel cinema di Pasolini, le pagine di Sade, come vedremo, ispirano immagini usate alla stregua di ordigni, di armi di estrema provocazione. Ma il modo in cui vengono adottate dal poeta-regista è completamente diverso.

Diverso è stato, intanto, il rapporto di Pasolini con lo scrittore settecentesco che egli scopre soltanto negli anni Sessanta, forse anche in conseguenza della lettura

del saggio di Roland Barthes, *L'arbre du crime* (1966), appunto dedicato all'opera dell'autore di *Justine* - ma diviene subito una presenza ricorrente nella sua opera, sia di critica letteraria che teatrale e narrativa, fino a culminare con la libera interpretazione filmica del romanzo *Les Cent vingt journées de Sodome*, ossia il già citato *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

La tragedia *Orgia*, che Pasolini scrive nel 1966 (ma su cui continua a lavorare fino al 1970) e che è l'unico testo drammaturgico che egli stesso mette in scena a teatro, nel 1968, denota un'evidente matrice sadiana nel motivo sadomasochistico delle torture associate all'erotismo. La tragedia *Affabulazione*, scritta e successivamente rielaborata nello stesso periodo, è introdotta da una citazione sadiana, "Les causes sont peut-être inutiles aux effets", che deriva dal romanzo *La nouvelle Justine* (1799).

Sade inoltre viene citato da Pasolini in una lettera aperta a Luchino Visconti pubblicata su "Tempo" il 22 novembre 1969<sup>11</sup>, dove, come altrove, sottolinea "la calma dei personaggi accademici di Sade", un connotato che evidentemente lo colpisce e che egli assegnerà soltanto in parte ai personaggi del suo film, alcuni dei quali hanno un'altezzosità "accademica" ma sono anche spesso inclini a esplosioni di collera violenta. Nell'autunno del 1974, lo scrittore-regista cita Sade anche a proposito della *Grande abbuffata* (1973) di Ferreri<sup>12</sup>, un film che probabilmente ebbe un ruolo significativo nell'ideazione di *Salò*, contemporaneamente lo menziona spesso negli articoli degli *Scritti corsari*. Inoltre *Les Cent vingt journées de Sodome* figura fra le opere di riferimento per il romanzo incompiuto *Petrolio* (1972-1975), dove una situazione sadiana è evocata nell'*Appunto 41*, quindi gli dedica il trattato pedagogico di Gennariello ("all'ombra sdegnosa di De Sade") che sarà raccolto postumo nelle *Lettere luterane* (Einaudi, Torino 1976) dove troviamo un altro importante riferimento nell'articolo-pamphlet *Bisognerebbe processare i gerarchi DC* - "Quattro il numero

---

11 Pier Paolo Pasolini, *Quel faro di motocicletta*, "Tempo", n. 47, 22 novembre 1969, poi in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1265.

12 Pier Paolo Pasolini, *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, "Cinema nuovo", n. 231, settembre-ottobre 1974, poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., pp. 2656-2661.



di De Sade”<sup>13</sup> - e ancora nella recensione delle *Poesie* di Giorgio Baffo, dove cita anche il libro di Philippe Sollers (*L'écriture et l'expérience des limites*)<sup>14</sup>.

Il testo più ampio e articolato che gli dedica è un'analisi della sua scrittura è il testo che apre la recensione pasoliniana a *L'estetica dell'osceno* di Guido Almansi, nel marzo del 1974<sup>15</sup>: non è un caso perché corrisponde al periodo in cui Pasolini sta lavorando con Sergio Citti ad un adattamento delle *Cent vingt journées de Sodome* che inizialmente doveva essere diretto da Citti ma che appunto finirà per diventare l'ultimo film pasoliniano (che subì vicissitudini censorie altrettanto drammatiche di quelle patite da *L'Âge d'or*: fu sequestrato, tagliato, processato e alcune sale cinematografiche italiane furono oggetto di aggressioni teppistiche da parte di militanti neofascisti proprio come era accaduto nel 1930 al film di Buñuel). Nella recensione summenzionata, il poeta-regista sottolinea lo stile “disadorno, informativo e razionale” di Sade che, a suo parere, “non può essere considerato uno dei più grandi scrittori” perché “non arriva mai alla purezza estrema del suo assunto stilistico” a causa della sua aridità e lucidità (un giudizio ben diverso, quindi, da quello di Buñuel). Pasolini evidenzia anche il carattere ironico dello stile sadiano, il suo essere “puramente referenziale”. Ma lo colpisce, evidentemente, “l'accumularsi” delle informazioni che “trasmuta la loro natura linguistica” e quindi “l'accumulazione infinita” “sostituisce l'”espressività”, con un effetto analogo a quello delle “litanie”. A proposito delle *Cent vingt journées de Sodome*, cita *Il Decameron* di Boccaccio per lo “schema” dove alcuni personaggi ascoltano l'affabulare di altri e la *Divina Commedia* di Dante per la struttura: “l'effetto è che un'infinita accumulazione iterativa (quella del racconto centrale che fa da cornice) e un'altra infinita accumulazione iterativa (dei seicento racconti) si caricano a vicenda fino a una dilatazione che chiamar grandiosa è poco”.

13 Pier Paolo Pasolini, *Bisognerebbe processare i gerarchi Dc*, “Il Mondo”, 28 agosto 1975, poi in Id., *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976 e Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 632.

14 Pier Paolo Pasolini, *Ormai soltanto la poesia ha diritto all'innocenza*, “Tempo”, 1 novembre 1974, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiaricossi, Einaudi, Torino 1979 e Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., pp. 2158-2163.

15 Pier Paolo Pasolini, *L'estetica dell'osceno per un nipotino di Sade*, “Tempo”, 8 marzo 1974, poi in Id., *Descrizioni di descrizioni*, op. cit. e Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., pp. 2002-2003. Le citazioni successive derivano da questo testo.

L'accumulazione è proprio la tecnica che Pasolini adotta per *Salò*, dove Sade, analogamente all'ambientazione nell'Italia del '44-'45, offre una fabula metaforica per alludere a ciò che Pasolini non vuole mostrare, ossia filmare direttamente: il presente del trionfo del consumismo, dell'omologazione, dell'obnubilamento delle coscienze. Il catalogo e la tassonomia delle perversioni sadiane hanno perduto qui ogni carattere sovversivo: sono state convertite nel nuovo ordine di una società aberrante che ha fatto dell'abuso e dell'indifferenza la sua norma e che ha assorbito ogni elemento di trasgressione erotica all'interno di un nuovo ordine etico e sociale.

A differenza dell' *L'Âge d'or* in *Salò* la provocazione contro la religione cattolica diviene un elemento accessorio, circoscritto alla raffigurazione del vescovo (non meno efferato degli altre tre libertini) che durante un grottesco matrimonio, indossa un costume esoterico, anziché i paramenti sacri<sup>16</sup>.

In *Salò* la materia narrativa sadiana non ha più nessun carattere liberatorio, al contrario: è diventata la rappresentazione metaforica di un nuovo inferno dove il sesso è asservimento, degradazione e abuso reiterato e brutale. Pasolini si appropria del testo del romanzo modificandone significativamente alcuni aspetti: per esempio, elimina o attenua il carattere priapesco di alcuni dei quattro libertini per sottolineare, invece, la loro impotenza sessuale che necessita di assistere a continue violenze per derivarne un'eccitazione destinata a breve respiro. Soprattutto, nella penultima sequenza, Pasolini mostra la connivenza di alcuni ragazzi inizialmente reclutati come vittime dei Signori ma che infine ne sono diventati complici.

La distanza dalla rivolta sognata nel nome di Sade in *L'Âge d'or* non potrebbe essere più netta: la sequenza in cui questi ragazzi assistono alla "soluzione finale" dei loro coetanei accanto agli aguzzini è un atroce monito proiettato nel futuro, l'immagine di una nuova gioventù di spettatori avvezzi ad ogni atrocità, complici dei carnefici e soggetti ad un'indifferenza ormai diventata totalizzante.

---

16 Di contro, la citazione della frase urlata da Cristo sul Golgotha ("Dio, perché mi hai abbandonato?"), proferita da una delle vittime di *Salò*, ci sembra priva di qualsiasi carattere ironico.