

Francesca Tuscano - Lorenzo Vinciguerra

IDENTIFICARE IL NULLA.
IL PERSONAGGIO DI SPINOZA
IN *PORCILE* DI PIER PAOLO PASOLINI

Che ci fa Spinoza dentro al *Porcile* di Pasolini? Quale è il senso di questa spettrale presenza? L'apparizione di questo insolito quanto inatteso personaggio potrebbe far pensare a poco più che una comparsa che con il filosofo di Amsterdam ha solo lontanamente a che fare. Come scrive giustamente Oliviero Ponte di Pino, «per Pasolini, la tradizione era un corpo di opere, testi, immagini, personaggi, figure, storie con cui confrontarsi – con il proprio corpo, la propria esperienza, i propri fantasmi e ossessioni»¹. Spinoza non vi cade per caso. *Porcile* testimonia una conoscenza testuale in particolare dell'*Etica*, in più punti citata, arricchita da elementi di biografia del filosofo quale la tradizione ce lo ha consegnato². Si può pertanto escludere in partenza che il personaggio che si presenta con le parole «No, io sono Spinoza» al protagonista del dramma, che lo scambia per un medico, sia un semplice prestanome. Sospeso tra sogno e realtà, l'ombra del filosofo irrompe nel X episodio alla maniera di una figura dantesca, preludio al tragico epilogo. Nel Teatro di parola, inteso da Pasolini quale rito culturale, il dialogo con il con-

¹ Cfr. O. PONTE DI PINO, *Un outsider del teatro? (Alcuni appunti sui teatri di Pasolini)*, prefazione a P.P. PASOLINI, *Porcile/Orgia/Bestia di Stile. Il teatro II*, Garzanti, Milano 2018 [1979¹], p. 13.

² Di Spinoza Pasolini possedeva l'*Etica* nella traduzione di Sossio Giametta (Boringhieri, Torino 1966) e *Philosophie et politique, textes choisis* (PUF, Paris 1967); cfr. G. CHIARCOSSI e F. ZABAGLI (a cura di), *La biblioteca di Pasolini*, Olschki, Firenze 2017, p. 186; alla luce del testo di *Porcile*, si può tuttavia ragionevolmente supporre che le sue letture siano state più ampie di quelle di cui porta traccia la sua biblioteca.

vitato Spinoza è, almeno in parte, un dialogo con il filosofo, che dice aver accompagnato il protagonista a sua insaputa sin dall'inizio, alla maniera di un angelo custode.

È noto che, dopo più di una reticenza, Pasolini approdi al teatro in un periodo di grande creatività in concomitanza ad un periodo di prolungata convalescenza. Questa è l'occasione per lui di riprendere in mano i dialoghi di Platone e i classici della tragedia greca. Il ciclo di drammi inizia con *Orgia e Bestia da stile* nell'aprile del 1966, a cui seguono *Pilade* e *Affabulazione. Porcile* è del 1967, come *Calderón*. Inizialmente pensato per il teatro, *Teorema* verrà realizzato al cinema, mentre *Porcile* darà luogo anche al film omonimo. I dialoghi di questa pellicola sono in larga misura fedelmente ripresi dall'omonima *pièce*.

Porcile narra la storia di Julian (Giuliano nella versione cinematografica), figlio di una famiglia d'industriali tedeschi, i Klotz. Il giovane vive in una condizione di estraneità, considerata patologica, sia all'interno della famiglia (nei suoi rapporti con il padre e la madre, e nell'ostentato disinteresse verso l'attività economica paterna), sia all'interno della storia con Ida, ragazza impegnata politicamente nel Movimento Studentesco e innamorata di lui (che, appartenendo alla stessa classe sociale dei Klotz, è ben vista dai genitori di Julian, malgrado la sua posizione politica). A Ida, come ai genitori, Julian nasconde un segreto indicibile, legato all'amore – tutti i giorni va nei porcili della proprietà paterna per accoppiarsi con i maiali. Invano la ragazza tenta di farselo rivelare, e altrettanto vanamente i genitori cercano di capire di cosa si tratti. D'altro canto, è l'identità stessa di Julian che sfugge a chi appartiene al suo mondo – come afferma il padre, egli «non è né ubbidiente né disubbidiente»³, dunque non è assimilabile né al mondo borghese della famiglia né a quello antiborghese (ma funzionale a quello borghese) di Ida. Non vuole essere un maiale nello stile espressionista tedesco (i maiali metaforici proposti, cinematograficamente, attraverso l'iconografia di Grosz in particolare, come peraltro detto esplicitamente dal personaggio del Padre nel dramma teatrale⁴), ma non aderisce neanche alla Contestazione di chi crede di lottare contro i maiali metaforici.

³ P.P. PASOLINI, *Teatro*, Mondadori, Milano 2007, p. 590.

⁴ «[...] io avrei potuto benissimo essere disegnato da Grosz sotto forma

Julian soffre di attacchi di catalessia – la madre e Ida lo vegliano, e, cercando di capire il perché della sua diversità, e chi sia l’oggetto dell’amore che lo porta a estraniarsi, ne danno due ritratti contrapposti, entrambi sbagliati. Julian non è il mediocre figlio della ricca famiglia borghese come vorrebbe la madre, né l’intellettuale impegnato e sofferente che vorrebbe Ida. Il giovane, come nota giustamente il padre, non possiede caratteristiche esclusivamente borghesi così come non possiede caratteristiche esclusivamente antiborghesi. Egli è effettivamente fuori dalla dialettica degli opposti (l’hegelismo che Pasolini rifiuta da un punto di vista esistenziale all’interno della sua idea di mito pre-industriale⁵), e lo è perché è un mistico («il misticismo è per lui unico modo di conoscenza» aveva scritto Pasolini⁶). E in quanto mistico, crea un suo sistema enunciativo, interpretativo ed espressivo all’interno del sistema di segni della natura (a partire dal proprio corpo), nel sacro che precede il **logos**, la Ragione. Questo sarà il tema del dialogo che avrà con l’ombra di Spinoza. Perciò, mentre il mondo dei maiali metaforici (quello del padre e del suo avversario Herdhitze, entrambi ex nazisti) si riorganizza per il nuovo capitalismo tecnocratico, Julian trova la sua mistica ragione di esistere nell’amore per i maiali reali e il mondo emarginato dei contadini che lavorano per il padre. Mentre Klotz ed Herdhitze si ricattano a vicenda (il primo conosce il passato di medico specializzato in studi di anatomia sui cadaveri

di un grosso maiale, e tu di una grossa maiala» (P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 587).

⁵ «Hegel! Sade! Il mito! Quando parlo di natura, bisogna sempre intendere “mito della natura”: mito antihegeliano e antidialettico, perché la natura non conosce i “superamenti”. Ogni cosa in essa si giustappone e coesiste (cfr. le poesie *Callas*, *Ancora sull’orso...*). [...] la “mitizzazione” della natura implica la “mitizzazione” della vita quale era concepita dall’uomo prima dell’era industriale e tecnologica, all’epoca in cui la nostra civiltà si organizzava intorno ai modi di produzione agraria (l’“eterno ritorno”, *Mircea Eliade*)» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1461).

⁶ Lo stesso Pasolini si definirà come propenso al misticismo, un misticismo “creaturale”: «Io sono propenso a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo, beninteso. Ma questo è dovuto a una sorta di venerazione che mi viene dall’infanzia, d’irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità là dove altri scorgono soltanto l’apparenza esanime, meccanica, delle cose» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1421-1422).

degli ebrei sterminati nei lager, il secondo sa della passione di Julian per i maiali), giungendo in questo modo a fondersi in un'unica società, Julian si risveglia dalla catalessia e viene a sapere da Ida di quanto è accaduto. Ora Julian riesce a dire a Ida la verità (parziale) sul suo amore – quello per la Realtà, cioè per la natura e la barbarie dei contadini. Mentre il padre festeggia la fusione con Herdhitze, Julian scappa nel porcile, per il quotidiano e rituale accoppiamento con i maiali, e v'incontra Spinoza, che gli rivelerà la santità del suo amore, che la «teologia della norma» considera depravato. A questo punto il dramma può avviarsi al suo compimento: una delegazione formata dai contadini tanto amati da Julian giunge alla villa dei Klotz, durante la Festa della Fusione, e comunica che Julian è stato divorato dai maiali. Sarà Herdhitze (la parte assunta da Ugo Tognazzi nel film) ad assumersi l'incarico di ascoltarli e d'imporre loro il silenzio su quanto è accaduto, una volta accertatosi che del corpo del giovane non rimane assolutamente niente.

Questa la trama del dramma teatrale; la sceneggiatura cinematografica non si discosta di molto, ma eliminerà, in seconda battuta, proprio l'episodio di Spinoza, troppo complesso, sebbene centrale⁷.

Nella scaletta della prima stesura della versione teatrale di *Porcile*⁸, Pasolini scrive:

Perché Spinoza
Perché il misticismo è per lui unico modo di conoscenza
(non ha letto più di un libro)
E identificare il suo nulla⁹.

Qui sta forse il senso di *Porcile*, in ogni sua stesura e variante, da quelle scritte per il teatro a quella ideata per il cinema. Il "lui" cui fa riferimento Pasolini non è ovviamente Spinoza, ma Julian/Giuliano, il protagonista del dramma. Ma quanto Pasolini intende dire

⁷ «Ho [...] soppresso la scena in cui Giuliano incontra il fantasma di Spinoza. L'ho tolta a causa della sua complessità, e anche perché rallentava il ritmo del film» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1504).

⁸ *Porcile* è rimasto inedito fino al 1979, quando è stato pubblicato da Garzanti insieme a *Orgia e Bestia da stile*. Presso la Biblioteca Nazionale di Roma sono conservati i dattiloscritti delle due stesure del dramma.

⁹ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 1187.

attraverso questo personaggio emerge soprattutto nel momento del suo incontro con Spinoza, autore dell'ultimo libro che Julian ha scelto di leggere, l'*Etica*.

Nel X episodio del dramma Julian si trova nel *suo* porcile mentre nella villa dei Klotz si festeggia la Fusione. Gli appare un uomo, e il giovane suppone che sia il suo nuovo dottore. Ma l'apparizione gli rivela essere l'ombra di Spinoza. Julian, naturalmente, non solo è meravigliato di trovarsi di fronte all'autore dell'*Etica*, ma anche del fatto che ciò avvenga nel porcile (luogo non neutro, ovviamente). Il filosofo gli confessa di averlo seguito, dopo averlo visto scappare dalla Festa della Fusione, e ammette che in realtà lo segue da tempo (anche se ciò gli appare strano), benché egli non sia uno dei suoi storici discepoli Jarig Jelles, Simon De Vries, Peter Balling e Adriaan Koerbagh. Julian lo attrae per la sua scelta, fatta in un'età cruciale, – venticinque anni –, la stessa nella quale Spinoza si era formato, proprio come Ida e i suoi amici, ma non con gli esiti di Julian:

Venticinque anni! Alla tua età io commerciavo in frutta.
Era il 1656 o '57. Sento ancora l'odore delle arance
che si coglievano in Spagna e ad Amsterdam si sbucciavano.
Eravamo una famiglia borghese; e, ai prodotti
della natura, facevamo compiere un ciclo sociale
perché fossero consumati da bocche olandesi
anziché spagnole, e aumentasse così il loro valore.
Tutto incominciava. Franciscus van den Ende,
ex gesuita mi insegnò il latino,
per cui divenni libertino. Non è cambiato niente,
lo vedi: come gli amici di Ida,
io, ragazzo, mi schierai contro i vecchi¹⁰.

Dunque, Spinoza ha avuto una formazione borghese, razionalista ed in qualche modo interna alla logica capitalista, quella stessa che appartiene per nascita anche a Julian. Una logica che ha sostituito il ciclo naturale con il “ciclo sociale” che si fonda sull'artificio della speculazione. Una logica che prevede anche la sua crisi (necessaria al suo rinnovamento¹¹) – la rivolta (altrettanto borghese) dei giovani contro i “vecchi” (quella stessa di Ida e dei suoi amici).

¹⁰ *Ivi*, p. 631.

¹¹ Sul tema Pasolini ha scritto molto, ma per comprendere il tema della

Eppure, Julian, pur appartenendo alla cultura di Spinoza e di Ida, ha voluto essere fuori da quella rivolta. La sua muta contestazione si realizza lì, nel porcile, dove ora dialoga con Spinoza, all'interno del recupero della sacralità naturale e pre-logica che è l'unica forza che si possa contrapporre *in sé* al logos capitalista, perché *esiste* e non *si contrappone*, e quindi sfugge alla logica idealista-hegeliana necessaria all'evoluzione del mondo borghese. Per questo crede che con le sue parole il filosofo abbia voluto rimproverarlo, ma non è così:

JULIAN

Tu forse vuoi rimproverarmi?

SPINOZA

Oh no! Oh no! Perché «io lascio ciascuno vivere secondo la sua complessione, e ammetto che *chi lo vuole, muoia*, per ciò ch'egli crede suo bene, dato che ho permesso a me stesso di vivere per la libertà». Ciò io scrissi – molto più tardi, è vero – una decina di anni dopo, quando mi era più facile essere saggio. Non ti rimprovero. Se ti racconto qualcosa della mia vita, è solo perché assomiglia un po' alla tua¹².

Il marrano¹³ Spinoza per Pasolini, oltre che il filosofo della Ragione,

Contestazione (e dell'Avanguardia letteraria a lei speculare), presente in modo importante nel Teatro di Parola (si pensi solo a Pilade), è sufficiente riportare quanto Pasolini scrisse in *Perché siamo tutti borghesi*, pezzo apparso su «L'Espresso» del 30 giugno 1968, e poi raccolto in *Appendice a Empirismo Eretico*. A proposito dei giovani della Contestazione, il poeta scrive di sospettare «[...] che essi, anche nel caso migliore, non si rivoltino ai padri (a noi) come rivoluzionari che si rivoltano contro quello che essi chiamano il sistema; ma piuttosto che rappresentino semplicemente il neocapitalismo, in quanto totalità, che respinge e supera il capitalismo classico. La nuova cultura, tecnica e cittadina, che rovescia la vecchia cultura, umanistica e contadina. Cosicché, anche nei più sinceri degli studenti, sotto una forma veramente rivoluzionaria (concepita quindi nei termini classici del marxismo-leninismo) si nasconde una forma contestativa altrettanto vera, in cui semplicemente una nuova borghesia combatte la vecchia» (*Appendice a Empirismo eretico*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, 2 voll., vol. II, p. 1652).

¹² P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 631.

¹³ Dallo spagnolo *marrano*, che significa «porco», e probabilmente dall'a-

è per antonomasia l'intellettuale della libertà, o più esattamente della liberazione, e soprattutto del dramma che ogni percorso di liberazione porta con sé, dramma amplificato dalla condizione di ebreo doppiamente escluso dalla sua comunità, oltre che da quella cristiana. Perciò Spinoza-personaggio cita, tra virgolette, la riflessione sulla libertà che Spinoza-filosofo scrive in una lettera a Oldenburg (citazione legata, come evidenziato dal corsivo, anche alla giustificazione dell'autoannientamento, che Julian sta scegliendo)¹⁴.

Spinoza non rimprovera Julian, il suo essere estraneo alla rivolta interna al mondo borghese. E d'altronde non potrebbe. Benché la sua vita sia «un po'» simile a quella del giovane, egli ha compiuto delle scelte molto diverse. Non a caso egli si rivolge a Julian, dice:

[...] solo per dimostrarti
come io sia... la persona meno adatta a essere qui:
accanto a te, in questo supremo momento¹⁵.

Spinoza inizia così un lungo ragionamento che lo condurrà a quello che lui stesso definisce l'abiura della sua opera. In questa abiura risiede il senso della presenza del fantasma di Spinoza, e il ruolo che Pasolini gli fa svolgere nell'economia del dramma¹⁶. Una con-

рабо *màbràn*, «cosa proibita». *Marranos* era il titolo ingiurioso che gli Spagnoli rivolgevano ai musulmani e agli ebrei convertiti sospettati di professare un cristianesimo di facciata; il termine passa poi nell'uso letterario italiano, soprattutto nei poemi epico-cavallereschi, ad indicare chi non osserva le leggi della cavalleria e della cortesia, con il significato di traditore, come per esempio in Ariosto: *ab mancator di fe', marano!*

¹⁴ La citazione proviene da una lettera del filosofo a Oldenburg della fine settembre/inizi ottobre 1665: «Ma ormai lascio vivere ciascuno come vuole e, se vogliono, muoiano pure in difesa del loro bene, purché a me sia consentito vivere per la verità» (SPINOZA, *Opere*, Mondadori, Milano 2007, p. 1287). Non ci sembra esatta, invece, l'interpretazione data nella nota al testo dell'edizione pasoliniana dei Meridiani, nella quale si afferma che «i versi "io lascio ciascuno vivere [...]" ecc. fanno riferimento in generale alle vicende della biografia spinoziana e in particolare, forse, alla Proposizione LXVII della Parte IV, ma non traducono letteralmente nessun passo di Spinoza» (P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 1186).

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 631.

¹⁶ «Spinoza è il primo filosofo razionalista e quindi è colpevole, in un certo senso, del razionalismo borghese che lui in quel momento abiura»; cfr. P.P. PASOLINI, Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta, in ID., *Per il cinema*, vol. II, Mondadori, Milano 2001, p. 2945.

fessione che sceglie di fare proprio a Julian e proprio nel porcile, perché l'ultimo libro che il ragazzo ha letto è stato la sua *Etica*, che però non ha scalfito l'amore per i maiali. L'abiura della cultura umanistica Julian l'ha compiuta nei fatti, smettendo di leggere, e adempiendosi nella ritualità del gesto che si ripete, ossia nell'accoppiamento con gli animali. Julian ha scelto di vivere, di esistere. Spinoza, pur non condannato, è comunque il filosofo che non vive, che riflette sulla vita, come il Corvo di *Uccellacci e uccellini*.

Spinoza inizia a spiegare il perché della sua presenza, a prima vista inadatta alla situazione (al «supremo momento» in cui Julian verrà divorato dai porci), partendo dalla narrazione del proprio scandalo personale:

SPINOZA

[...] pensa!,
 quando avevo la tua età, le mie opinioni
 erano rigidamente eretiche! La Sinagoga
 mi offerse molto denaro, perché tacessi
 e la mia eresia non desse scandalo. Non accettai.
 Un marrano, in nome della Cabala, tentò di ammazzarmi.
 Il vecchio Isaak Aboab, mi maledisse
 dall'alto del suo pulpito. Quanto soffrii!
 Si crede che i rivoluzionari siano sempre forti
 e che quindi non soffrano, come se i dolori
 e le vergogne che essi si sono cercati, fossero
 per essi scontati e naturali...

JULIAN

Ma perché mi dici questo?

SPINOZA

Beh, un'abiura (contro il conformismo dei padri
 padroni di tonnellate di arance), un tentativo
 di corruzione (inscenare una finta integrazione
 del figlio ribelle), l'eresia del figlio – lo scandalo –
 la persecuzione. Siamo nel 1667 o nel 1967?¹⁷

Fin troppo semplice sentire risuonare nelle parole di Spinoza l'eco di ciò che accadde a Pasolini stesso al momento dell'espulsione

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 632.

dal Partito Comunista, in Friuli, atto che aveva seguito lo scandalo della sua omosessualità, portandolo alla fuga a Roma. Il riferimento allo scandalo non deve, però, fuorviare l'attenzione di Julian e né quella del pubblico che ascolta. Spinoza non vuole assimilare la sua esperienza a quella del giovane. Il suo intento retorico è piuttosto un altro, e parte proprio dall'affermazione della diversità della sua rivolta e del suo scandalo rispetto a quelli di Julian.

Una radicale diversità di esperienza, che si fonda sul ruolo della Ragione (borghese, scientifica, giudaico/cristiana, desacralizzata e desacralizzante). Julian agisce soggiogato dalla forza dell'anomia, dell'amore per i porci, e in questo sta la sua alterità realmente antiborghese. La libertà fondata sulla liberazione dagli affetti passivi è invece condizione indispensabile per il pensiero del logos, anche quello che si ritiene antiborghese. Spinoza nella sua *Etica* lo ha scritto, e ora lo ripete a Julian, affinché capisca il *perché* della sua presenza nel porcile:

SPINOZA

Bene, se proprio vuoi sentire da me parole di condanna,
te le dirò: ma non per condannarti,
bensì per dirti su che realtà diversa
si fonda la ragione per cui *proprio io* sono qui.
Un intero capitolo della mia *Etica*, giovane Julian,
si intitola *la schiavitù umana, ossia...
le forze degli affetti*. Non c'è dubbio: è un affetto
che ti attrae tra questi porci, e quindi ne sei schiavo.
Chi fa ciò, «**benché** veda il meglio, è costretto,
tuttavia, a seguire il **peggio**», dicevo.

JULIAN

Mai affetto fu più forte di questo che mi attrae tra questi porci.

SPINOZA

La tua protervia non contraddice la tua incertezza:
«**esse** non sono contrarie per natura, ma per **accidentis**»!¹⁸

Pasolini cita la *Prefazione* alla quarta Parte dell'*Etica*, intitolata appunto *Della schiavitù umana, ossia delle forze degli affetti*. L'uomo che è sottomesso agli affetti, sostiene Spinoza, non è più padrone

¹⁸ Ivi, pp. 632-633.

di sé. Ha rinunciato alla Ragione, si affida al caso – nella consapevolezza di ciò che è meglio, è costretto a inseguire il peggio. Il caso di Julian, schiavo dell'affetto che lo attrae verso i porci.

Eppure, il ragazzo sa che il suo amore è autodistruttivo. Ma, come teorizzato nella quinta definizione che la terza Parte dell'*Ethica* dà degli affetti, citata da Pasolini (gli «affetti contrari»)¹⁹, l'ostinazione a tornare nel porcile non è in contraddizione con l'incertezza di Julian.

Insomma, il filosofo non ha alcuna intenzione di condannare l'esperienza del giovane, anche perché ad essa non si può sottrarre. Vuole solo che egli comprenda l'assurdità della sua presenza accanto a lui, tra i porci che ama e che lo rendono schiavo non per scelta, ma per necessità:

JULIAN

Dunque, se in qualche modo mi condanni, perché sei qui?

SPINOZA

Aspetta, voglio aggiungere ancora... una *Dimostrazione* all'assurdità del mio essere qui. Ho concluso la mia *Etica* con un capitolo, giovane protervo Julian, il cui titolo suona, per analogia al precedente, *La potenza dell'intelletto*, ossia *la libertà umana*. Un inno alla Ragione – che non è lontana dall'idea che ne aveva Cartesio. Te l'ho detto: la mia era già una perfetta famiglia borghese! E inoltre nel mio *Tractatus politicus*, il succo è che «solo nella Città l'uomo può essere razionale e libero». Dovrei dunque esser qui per dirti: «Liberati della schiavitù degli affetti, Julian, per mezzo della ragione: e quindi torna tra gli uomini, se vuoi essere un uomo!». E aggiungerei: «Va laggiù, nel luogo dove il cocktail della Fusione infuria: là ti aspetta il compromesso, sì, ma anche la libertà dell'eresia e della rivoluzione»²⁰.

¹⁹ «Per affetti contrari intenderò in seguito quelli che trascinano l'uomo in direzioni opposte, sebbene siano dello stesso genere come il piacere di banchettare e l'avarizia, che sono specie di amore; essi non sono contrari per natura ma per accidente» (SPINOZA, *Opere*, cit., p. 975).

²⁰ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 633.

Spinoza continua nella sua azione di quella che sembra più ‘auto-persuasione’ che persuasione di Julian (il quale, in effetti, non ha bisogno di alcun convincimento relativamente a ciò che tragicamente deve compiere) e si avvicina sempre di più al centro di ciò che ha deciso di confessare al giovane. Per questo deve soffermarsi con maggiore chiarezza sulla centralità della Ragione (borghese, come la sua famiglia, cioè come la sua formazione culturale e sociale) all’interno della sua opera. Cita quindi il titolo della quinta Parte dell’*Etica*, facendo riferimento alla vicinanza del suo pensiero a quello di Cartesio. E ricorda il *Tractatus politicus*, un altro «inno alla Ragione» da cui discendono la libertà e la pietà (quella stessa di Giasone e Creonte, della Città, contrapposta a quella a-logica, barbara, di Medea²¹).

Spinoza è ancora un rappresentante del mondo di Giasone, di quello di *Pilade*, del mondo responsabile dell’afasia di Rosaura (in *Calderòn*), dell’anomia dei protagonisti di *Orgia*. Ciò posto, afferma il personaggio Spinoza, la sua presenza dovrebbe essere giustificata proprio dall’esigenza di rimproverare Julian, di dirgli di tornare alla Festa della Fusione, perché, seppure nel compromesso, lì potrebbe compiere la sua rivolta e attuare la sua eresia, in nome della Ragione che lo riporterebbe tra gli uomini (in senso sociale, civile) liberandolo dalla schiavitù degli affetti (proprio a partire da questo tema, affrontato nell’*Etica*, Spinoza inizia il *Trattato politico*). Ma non è così. La sua presenza testimonia tutt’altro:

SPINOZA

Forse tu non lo ricordi: ma prima di smettere del tutto
di leggere, e lasciarti assorbire dal silenzio
e da un’esperienza ripetuta, ripetuta
come i canti liturgici – tu hai letto – o meglio
hai cominciato a leggere – un ultimo libro:
che fu la mia *Etica*, appunto.
Ne hai letto solo poche pagine, che riguardano Dio.

²¹ In una parte di *Porcile*, poi tolta dalla stesura finale, il tema della Città/lager è esplicitamente affrontato attraverso un viaggio dantesco – Julian, accompagnato da Zaüm, entra nell’inferno di New York. Ricordiamo il film *Medea*, del 1969 come *Porcile*.

JULIAN

Lo ricordo appena.

SPINOZA

«Per eternità intendo la stessa **esistenza...**».

JULIAN

«... in quanto si concepisce seguire necessariamente dalla sola definizione della cosa **eterna...**».

Si: ti avevo imparato a memoria perché non ti capivo²².

Julian si era dunque avvicinato all'*Etica* prima di concentrarsi interamente sulla sua scelta mistica, sulla sua forma di monachesimo (il silenzio, l'atto sessuale con i maiali ripetuto come un esicasmò), e proprio leggendo le pagine dedicate a Dio. Pasolini cita l'ottava definizione della prima Parte dell'*Etica*. Una definizione che Julian ha imparato a memoria, come una preghiera o un mantra, ma proprio perché per lui incomprensibile. Non può capirla perché possiede dei parametri di avvicinamento al sacro del tutto diversi rispetto a Spinoza – per il filosofo l'esistenza di Dio si spiega attraverso il **logos**, per il giovane (e per Pasolini) ciò che è sacro non necessita di alcuna spiegazione, semplicemente è. Benché emarginato, Spinoza resta interno al fondamento del mondo borghese – quello che perde la sacralità per acquistare una «teologia della norma» (la religione al posto del sacro, tema su cui Pasolini fonda *Teorema*, romanzo e poi film sul quale lavora negli stessi anni di *Porcile*). Julian ha scelto la strada a ritroso – abbandonare la religione per tornare al sacro, scomparire dal mondo borghese neocapitalista per essere divorato ritualmente dal mondo pre-borghese, naturale.

Spinoza lo sa perfettamente. Per questo ha seguito Julian fin dentro il porcile. E ora, messa in chiaro la radicale alterità del punto di partenza nell'affrontare il tema di Dio, nella sua accezione politica ed esistenziale, può proseguire sia nella spiegazione del perché della sua apparizione, che del perché la rivolta di Julian sia quella vera:

SPINOZA

Strana contraddizione in questo ebreo quarantenne!

²² P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 633-634.

Spiegare Dio con la Ragione: voglio dire,
 con la ragione, che era già scientifica – e borghese!
 Dio era, già, un vecchio problema: e quella Ragione
 non trovava dunque ancora un nuovo oggetto su cui parlare?
 Io sono morto giovane, Julian, a soli quarantacinque anni.
 Ma sono, in compenso, duecentonovant'anni che sono morto.
 Se dunque aggiungiamo la mia esperienza alla tua
 (che non hai voluto fare, ma hai fatto malgrado te stesso)
 siamo, insieme, di una vecchiaia veramente maestosa:
 abbiamo, cioè, l'età stessa della nostra Epoca.
 Ma per un'Epoca, tre secoli non sono poi molti:
 essa è dunque in realtà nel fiore della gioventù
 (ha più, molto più, la tua età che la mia).
 La decisione che tu ora prendi è dunque la decisione
 che potrebbe prendere questa intera giovane Epoca...

JULIAN

Ma io non prendo *nessuna* decisione...

SPINOZA

L'hai presa, invece. E da tempo. Cosa significa
 Essere stati per tre mesi senza parlare, senza mangiare,
 senza dormire, senza sognare, senza morire?

JULIAN

Eh! Forse sparire.

Julian, al contrario di Spinoza, come si è già detto, è in senso pasoliniano un mistico, ha cioè scelto di *esistere*, e di farlo penetrando il valore antiborghese del sacro senza mediazioni razionali e scientifiche (*quindi* borghesi). Non ha voluto, insomma, essere un intellettuale integrato alla cultura umanista come Spinoza. Benché abbia avuto, suo malgrado, la stessa esperienza di figlio di una famiglia borghese. Per questo, la sua decisione è autenticamente rivoluzionaria, ed è quella necessaria alla sua intera Epoca (borghese) – il rifiuto esistenziale, non solo ideologico, del modello piccolo borghese e della cultura che ne è stata (anche a livelli altissimi) il prodotto. Il rifiuto della parola e dell'azione, cioè la scelta della catalessia e del porcile (l'autoreclusione nel lager, dove si consumerà l'olocausto volontario di Julian, che si giustappone al lager dove ha lavorato come medico Herdhitze, il socio della Fusione). Sparire per affermare la propria diversità fino al livello estremo, definitivo.

SPINOZA

Ricordi l'*Etica*?

«Noi in tanto patiamo, in quanto siamo una parte della natura che non può essere concepita per sé, senza le altre...».

JULIAN

«Si dice che patiamo, quando in noi sorge qualcosa, di cui non siamo se non causa parziale...». Va bene!

Pasolini cita qui direttamente la proposizione 2 della quarta Parte dell'*Etica*, e l'*incipit* della dimostrazione che la segue. La citazione, che a questo punto sembra quasi estranea alla logica del dialogo, è, in realtà, cruciale. Julian, misticamente, ha scelto l'esistenza naturale (l'amore per i maiali) nel rifiuto di quella civile (cioè appartenente alla Città). Ha scelto di essere parte passiva della natura, di riconoscere questa passività. Di appropriarsene, e di farne parte unendosi ai maiali. Mentre i maiali metaforici festeggiano la loro Fusione, egli sceglie di fondersi in modo assoluto con i maiali reali, facendosi divorare da loro. E lo fa per affermare un'ineluttabile estraneità rispetto al mondo che Spinoza espone nel suo *Tractatus politicus*. Per essere diverso, e felice. Questo Spinoza lo sa, perché è consapevole di essere egli stesso interno ad una contraddizione insanabile, quella che lo ha portato a fare di Dio l'oggetto di un'indagine scientifica:

SPINOZA

Io, primo filosofo della Ragione (poiché Cartesio già ne era condizionato) dovrei dirti: «Parla, mangia, sta sveglio, lavora, agisci, non sparire». Ma l'oggetto della mia ragione era Dio. Non posso pretendere che tu viva per fame di verità. Dunque muori, se questo ti fa piacere, esci dal mondo.

JULIAN

Dal mondo del Sig. Herdhitze e del Sig. Klotz?

SPINOZA

Dal mondo del Sig. Herdhitze e del Sig. Klotz, e del loro contrario.

JULIAN

Io ero già fuori dall'intrigo di questo contrario.

SPINOZA

Ma senza mai esserci entrato *veramente*.

JULIAN

Ci saranno certo state delle buone ragioni.

SPINOZA

Sì, la previsione di ciò che saresti stato oggi,
in questo porcile dove sei venuto tutti i giorni
e dove hai perso dunque, come in una masturbazione
o in un raptus mistico, i rapporti col mondo²³.

Spinoza afferma per l'ennesima volta che non è venuto a convincere Julian a ripensare la sua scelta, a tornare nel mondo della Città, quello del padre e del suo socio. E neanche a entrare nel mondo dei disobbedienti (necessario al mondo borghese capitalistico), come Ida, altrettanto borghese. Spinoza non ha intenzione di riportare Julian alla Ragione. Al contrario, vuole testimoniare la giustezza della scelta del porcile reale, nel quale il giovane ha ricreato il recinto sacro di Medea²⁴.

JULIAN

Bene. E cosa mi porta dunque, ciò, oltre
Che verso la perdita della Ragione?

SPINOZA

A quella che tu ritieni la tua felicità.

JULIAN

Sì, infatti io sono l'uomo più felice della terra!

SPINOZA

Appunto: in quanto tu sei felice tu sei.
Col tuo essere tu ti esprimi.
Chiama come vuoi quel tuo modo di comunicare

²³ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 635.

²⁴ Medea, nel film di Pasolini, dopo la fuga con Giasone, approda in terra straniera, e, di fronte allo scherno degli Argonauti, tenta di sacralizzare, costruendo un recinto sacro, il luogo dove si accamperanno. Questo è il primo gesto, fuori dalla Colchide, che la identifica come barbara, cioè appartenente al mondo agricolo, sacro, pre-borghese e pre-razionale che non può più essere compreso dal mondo della Città a cui appartengono Giasone e i suoi compagni.

che tuo padre chiama «né obbedire né **disobbedire**»:
 fatto sta che per esempio molti santi hanno predicato
 senza dire una sola parola – col silenzio,
 con l'azione, con il sangue, con la morte.
 Ah, non si tratta certo di discorsi
 che possano essere definiti razionali.
 A testimoniare questa forma di linguaggio
 che nessuna Ragione può spiegare, neanche
 contraddicendosi, tu sei stato chiamato²⁵.

Avvicinandosi alla conclusione del dialogo con Julian, all'adempimento del suo ruolo di testimone (inteso proprio in senso sacro, evangelico), Spinoza rivela finalmente al giovane l'approvazione della scelta della santità, incompatibile con la Ragione e con il suo mondo colpevole. La scelta di *essere*, in quanto parte di un mondo ormai inaccettabile, quello della sacra barbarie pre-borghese (presente, in *Porcile*, nel mondo contadino che vive attorno al porcile, e in particolare nella figura angelica della bimba che accompagna Julian dai maiali, tutti i giorni). Ora il filosofo può finalmente pronunciare la *sua* abiura, quella che condanna l'*Etica*.

JULIAN

Non voglio essere ridotto a cavia neanche dalla tua *Etica*.

SPINOZA

Julian, non hai capito? Sono qui per abiurarla.

Essa non è stata che un libro – come il *Don Chisciotte*,
 come la *Monadologia* o come i *Principia mathematica*:

libri sublimi, se vuoi: eppure opere
 nate da un mondo che avrebbe prodotto, alla fine,
 il tuo padre umanista e il suo socio tecnocrate.

Anzi, quelle opere non hanno fatto altro
 che dar gloria a *loro*; avallare la *loro* storia.

È vero: la *Ragione (loro)* mi è servita a spiegare Dio.

Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione
 ha esaurito il suo compito, deve negarsi:
non deve restare che Dio, nient'altro che Dio.

Se mi sono soffermato su alcuni punti, cari
 al vecchio Spinoza, è per farti capire

²⁵ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 636

quanto abbia ragione il nuovo, e quanto esso in te ami
la sola, la pura presenza di un Dio che non consola²⁶.

Spinoza ha capito, attraverso l'esempio di Julian, che il compito della Ragione è stato quello di negare il Dio (il sacro) che apparteneva al mondo mitico pre-borghese (quello del sacrificio umano di *Medea*), sostituendo ad esso un «Dio che consola» (quello delle religioni funzionali al potere, fondate sulla rassegnazione alla morte²⁷). Ma, fatto ciò, essa non ha più ragione di esistere e, circolarmente, si deve tornare a quel Dio, al mondo barbarico del porcile, per tornare all'uomo. «Un'estasi in cui scompare il mondo, e comincia a riapparire Dio» dove «non esiste nulla se non la morte, – eccettuata la mia voglia» – si trova scritto in *Orgia*. Il «Dio che non consola», che Julian ha ritrovato con la sua immersione nel mondo naturale e contadino²⁸, giustifica infine la sua morte (il cadavere smembrato, prima di essere definitivamente mangiato dai maiali, è simile a quello della vittima sacrificale di *Medea*). La sua morte è quella del martire, ed è anche la definitiva fuga dal mondo dei maiali metaforici – un tradimento, se vista con gli occhi della Ragione, e una grazia, se vista con gli occhi del sacro²⁹. Come nota il vecchio contadino Wolfram, nell'elogio funebre di Julian, recitato di fronte ad Herdhitze:

È così, chiudendo gli occhi, che ci ha guardati
In silenzio: ché Julian non è stato
una di quelle vittime che parlano col carnefice;

²⁶ *Ibid.*

²⁷ «[...] penso [...] che in tutte le civiltà “agrarie” o paleoindustriali, e probabilmente nella nostra ben più di quanto lo supponiamo, la rassegnazione alla morte funga da tecnica di sottomissione al potere. In questo senso, le religioni hanno una funzione repressiva, di essenza radicalmente reazionaria, in quanto rafforzano l'assuefazione al potere» (*Il sogno del centauro* in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1468).

²⁸ «Spinoza gli spiega la sua vita e gli dice che quel suo amore per i porci equivale a un'affermazione dell'esistenza di Dio, poi lo lascia» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1379)

²⁹ «Non appena un'élite tenta di attuare la propria “rivoluzione culturale” contro la generazione paterna (contro i padri e i loro simboli), è investita dall'angoscia e dal sentimento della morte. La rivolta che compiono contro il padre è profondamente sadomasochista, si sa» (*Empirismo eretico*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1467).

e non ha chiesto confessori. Non si è confuso con nessuno.
 La sua viltà è stata una grazia. Ci ha tutti traditi
 ma senza averci mai promesso di essere fedele³⁰.

L'abiura di Spinoza aveva anticipato quanto detto da Wolfram, riconoscendo la giustezza dell'autodistruzione di Julian all'interno di quella di un complesso ideologico (borghese e capitalistico) e del sistema di segni che lo esprime.

Si torna così alla questione linguistica, fondamentale per Pasolini sin dai tempi del magistero di Contini, e poi rinnovata e approfondita con le letture di De Saussure, Jakobson, i Formalisti russi e molti altri. Una questione che è sempre anche politica, esistenziale, ideologica. Sulla quale Pasolini scrive e dice molto, negli anni della stesura di *Porcile*. Questo è il tema di *Empirismo eretico*, della Semiologia della Realtà e del cinema. Della ricerca di una lingua espressiva che sostituisca quella nazionale, con tutto il suo portato simbolico e ideologico, come Pasolini dichiara in *Pasolini l'enragé* (film documentario di Jean-André Fieschi sulla sua opera del 1966), quando spiega il perché del suo passaggio dalla letteratura al cinema. La nuova lingua antiborghese Pasolini la trova nella Realtà, della natura e dei corpi, e la rende letteraria attraverso la mediazione del cinema.

Spinoza, rinnegando il complesso ideologico al quale appartiene anche la sua *Etica*, ne rinnega la lingua, il sistema di segni attraverso il quale sono state sì realizzate sublimi opere del pensiero e dell'arte, ma è stata anche espressa una 'filosofia' come quella del nazismo (e della sua nuova e non meno spietata variante del neocapitalismo tecnocratico). E riconosce che la conoscenza della Realtà può essere attuata, nella sua *grazia* (parola fondamentale in Pasolini, accanto a *barbarie*), attraverso il misticismo di cui è interprete Julian, che ha la forma del rito e dell'*esistere* come appartenenza ad un sistema di segni (in tal senso il ciclo naturale dentro il quale Julian si colloca, è «innaturale»³¹).

La «presenza di un Dio che non consola» è cioè presenza lingu-

³⁰ P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 641.

³¹ «Ma essere è naturale? No, a me non sembra, anzi, a me sembra che sia portentoso, misterioso e, semmai, assolutamente innaturale» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1565).

stica, anche se, ovviamente, non della parola del logos borghese, ma del corpo e della natura (cioè del pre-logos pre-borghese):

Il linguaggio più puro che esista al mondo, anzi l'unico che potrebbe essere chiamato LINGUAGGIO e basta, è il linguaggio della realtà naturale. [...]

La realtà non fa altro che parlare con se stessa usando come veicolo l'esperienza umana. Dio, come dicono tutte le religioni ha creato l'uomo per parlare con Se stesso³².

Non a caso, quando Julian (in una parte del dramma poi eliminato dalla stesura finale³³) farà esperienza dell'Inferno della contemporaneità³⁴ (episodio nel quale Pasolini riutilizza l'esempio dantesco per evocare i nuovi lager e le vittime dei nuovi olocausti), il suo Virgilio sarà Zaùm, ossia il linguaggio transmentale dei primi futuristi russi, creato sull'esempio della lallazione dei bambini, cioè di un linguaggio pre-logico.

Afasia, silenzio, urlo, parola straniata diventano delle costanti nella produzione pasoliniana, a partire dalla metà degli anni Sessanta (e soprattutto nel Teatro di parola); sono fratture critiche all'interno della lingua borghese (punto centrale della polemica, ripresa anche in *Porcile*, sulla protesta dei giovani della Contestazione e le scelte linguistiche della Neoavanguardia del Gruppo 63):

[...] solo nel momento in cui i padri e i figli non si comprenderanno più, e saranno quindi costretti ad usare due linguaggi diversi (la cui lettera non sarà più decifrabile a vicenda, se non oscuramente e non intuitivamente), i figli saranno davvero rivoluzionari³⁵.

Pasolini ha sempre dichiarato apertamente il suo odio verso la piccola borghesia³⁶. Nelle interviste della metà degli anni Sessanta (gli

³² P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1573.

³³ Cfr. P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 649-658.

³⁴ «[Dufлот] Il presente è dunque il tempo dell'ambiguità, il momento della decadenza? [Pasolini] L'inferno» (*Il sogno del centauro* in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p.1448).

³⁵ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., p. 1658.

³⁶ «Nutro un odio viscerale, profondo, irriducibile contro la borghesia, la sua sufficienza, la sua volgarità, un odio mitico, o, se preferisce, religioso» (*Il sogno del centauro*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 1409)

stessi anni in cui scrive il suo Teatro di parola) ne parla più volte³⁷. Nella *Ricotta* fa dire senza mezzi termini al suo alter ego (Orson Wells) che l'uomo medio è un mostro. L'intero *Petrolio* si fonda su questo. L'odio del poeta che sente di essere un deportato in patria (la metà degli anni Sessanta è il periodo in cui più spesso Pasolini usa la metafora del lager – sulla quale l'intero *Porcile* è centrato – per autodefinirsi vittima predestinata all'olocausto, oltre che per indicare lo spazio di esclusione della diversità sociale³⁸). L'odio che lo ha convinto ad usare il cinema come lingua non connotata da un'identità nazionale – l'alternativa alla lingua italiana percepita come quella della piccola borghesia, della quale Pasolini si rifiuta di parlare, tanto più usando il suo sistema comunicativo.

La catalessia di Julian rappresenta appunto il rifiuto totale della parola (come fa Odette in *Teorema*), e coincide con la scelta della santità.

La santità, come spiega Pasolini:

È un fatto ontologico: la grazia, il dono del sublime, lo si ha o lo si acquista [...]. Dapprincipio, è un fatto meramente morale, la trasmutazione di se stesso in un senso idealistico, in altre parole la bontà, la sincerità, tutte le qualità morali portate al più alto grado di esaltazione. In seguito, la santità può prendere, col tempo, il senso del rifiuto del mondo, dell'ascesi, dell'esercizio della crudeltà nei propri confronti, della ricerca di un approfondimento irraggiungibile [...].

³⁷ Cfr. ancora *Pasolini l'enragé*, il film documentario già citato.

³⁸ «[...] la borghesia dà e fa tante cose belle, piena di squisitezze, da Proust a Godard, dalla Piaf a Dalida; non solo, ma, contro se stessa, ha prodotto addirittura i dirigenti delle rivoluzioni operaie, e produce oggi questi giovani, così simpaticamente scatenati, eccetera. [...] Ma chi di noi potrebbe dire finalmente se un negro che odia incondizionatamente tutti i bianchi ha o non ha torto? Ebbene, egli considera la bianchezza una malattia, per le stesse ragioni per cui io considero tale la borghesia. I campi di concentramento già pronti negli Stati Uniti (per tacere di quelli di Hitler, i cartellini segnaletici dei cui ospiti parlano chiaro), sono stati concepiti per i negri o per persone del mio tipo. La borghesia, da ragazzo, nel momento più delicato della mia vita, mi ha escluso: mi ha elencato nelle liste dei reietti, dei diversi: e io non posso più dimenticarlo. Ne è rimasto in me un senso di offesa, e appunto, di male: lo stesso che deve provare un negro di Harlem quando passeggia per la Quinta Strada. Non è stata una pura coincidenza, il fatto che io abbia trovato consolazione, cacciato dai centri, nelle periferie» (*Appendice a Empirismo eretico*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1653).

[...] penso che i santi che faccio comparire in tanti miei film, e specie i due “martiri” di *Porcile*, possiedano una forma di santità mostruosa che non è altro che la perversione. Pierre Clementi, nella prima parte, fa l’esperienza di una santità assunta come [...] “contestazione globale”; J.-P. Léaud, invece, è il martire fatalista, un santo ambiguo³⁹.

La santità non è dunque una scelta (la diversità è ontologica), ma viverla fino all’estremo lo è. Il cannibale di *Orgia* (il primo episodio del *Porcile* cinematografico) e Julian seguono la strada del misticismo e della ritualità, in forma monacale: il cannibale con vero convincimento, Julian in modo passivo, ma non meno radicale. In entrambi la santità è segno dell’opposizione alla «teologia della norma», *exemplum* vivente della a-normalità. Al cannibale, più puro, sebbene non meno intellettuale, di Julian, appartiene la santità di un padre del deserto pre-cristiano (inizialmente, vive da eremita nel deserto vulcanico, non pratica il sesso, esercita il cannibalismo in modo rituale – getta nella bocca del vulcano le teste delle vittime); ma anche quella di un Francesco d’Assisi attorno al quale si crea un gruppo di discepoli che scelgono la vita del deserto (sebbene non praticandola da perfetti asceti, come il loro capo spirituale). Il credo fisico, sul quale questo ordine si fonda, è la fame, dunque il bisogno del corpo in quanto carne (attraverso il quale i cannibali si esprimono), e la scelta di nutrirsi di carne umana è scelta mistica e rituale (la «contestazione globale»), che libera e rende felici (come ripete, in modo ossessivo e rituale, il cannibale, al momento della sua esecuzione, e come dice anche Julian a Spinoza, a proposito del suo amore per i maiali). Felicità e libertà che nascono nel momento in cui si è parte della sacralità barbara che rende sensata anche la morte (propria e altrui). Nel momento in cui ci si sente parte di un rito che giustifica l’*esistere*.

La santità di Julian, come afferma lo stesso Pasolini⁴⁰, è meno

³⁹ *Il sogno del centauro*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1444-1445.

⁴⁰ «Il mistero, nel secondo eroe [Julian], 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 capitano d’industria, è il suo amore dei maiali. È un amore simbolico, un simbolo analogo al cannibalismo. Con questa sua 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

assoluta di quella del cannibale. La pratica della zoerastia infrange un tabù meno grave, rispetto all'antropofagia. Ma anche se più 'accettabile' questa pratica non è meno rituale, ed è il rito l'elemento discriminante che distingue il mondo della Ragione dalla Realtà dei corpi (come distingue il Teatro di parola dal teatro borghese⁴¹).

In un sogno Julian ha la visione del suo martirio, l'atto finale del rito (in modo simile agiscono le visioni di Medea):

Ho sognato poche notti fa
che ero per una strada buia,
piena di pozzanghere: cercavo, lungo l'orlo
del marciapiede, e lungo quelle pozzanghere,
piene d'una luce di luoghi di altre vite –
forse un'aurora boreale, o un lungo tramonto siberiano –
qualcosa: cosa non ricordo... Forse (l'improvviso ora)
un giocattolo. Ed ecco che sull'orlo dell'ultima
di queste pozzanghere, c'è un maiale, un maialino...
Io mi avvicino a lui, come per prenderlo e toccarlo.
Ed esso, allegro, mi morde. Il suo morso mi strappa
quattro dita della mano destra, che però restano attaccate
e non sanguinano, come se fossero di gomma...
Io giro con queste dita penzolanti,
sconvolto da quel morso.
Una vocazione al martirio?
Chissà mai qual è la verità dei sogni
oltre a quella di renderci ansiosi della verità⁴².

Il sogno, con il sesso, ha una funzione espressiva all'interno del sistema dei segni sacri che permette a Julian di avvicinarsi alla verità. Ha cioè una valenza poetica, quindi ambigua, sospesa⁴³, che pre-dispone alla conoscenza agendo su una base evocativa, pre-logica.

possibile dell'amore – lo lascia a mezza strada» (*Il sogno del centauro*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1489).

⁴¹ «Il teatro può essere come un RITO perché ci sono i corpi» (P.P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 316).

⁴² *Ivi*, p. 627.

⁴³ «[...] ogni poesia è metalinguistica, perché ogni parola poetica è una scelta non compiuta tra il suo valore fonico e il suo valore semantico. Il rovesciamento dei rapporti tra contiguità e similarità (sempre Jakobson) moltiplica smisuratamente la polisemia della parola poetica» (*Empirismo eretico*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1597).

Attraverso di esso, come più tardi attraverso il dialogo con Spinoza, Julian ha coscienza del momento finale cui il rito nel quale egli *esiste* deve giungere.

Nella ricerca di una Semiologia della realtà, Pasolini riflette a lungo, in *Empirismo eretico*, sul significato linguistico della morte – fondamentale per comprendere la necessità della morte di Julian, in quanto conclusivo atto di rivolta antiborghese oltre che *acmè* dell'esperienza mistica del giovane:

L'uomo [...] si esprime soprattutto con la sua azione – non intesa in una mera accezione pragmatica – perché è con essa che modifica la realtà e incide nello spirito. Ma questa sua azione manca di unità, ossia di senso, finché essa non è compiuta. [...] finché ha futuro, cioè un'incognita, un uomo è inespresso. [...] È dunque necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili [...]), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci⁴⁴.

Per esprimersi definitivamente Julian deve quindi morire.

Se nei *Demoni* di Dostoevskij il suicidio serve a dimostrare l'inesistenza di Dio, in *Porcile* esso serve a dimostrarne l'esistenza (un passo ancora più spregiudicatamente in avanti, rispetto al suicidio di *Orgia*). Mentre il suicidio dostoevskiano nasce in nome della *Ragione*, contro l'esistenza del «Dio che non consola», il suicidio pasoliniano nasce contro la *Ragione*, per testimoniare l'esistenza del «Dio che non consola». Entrambi, però, portano alla medesima conclusione – la *Ragione* borghese dimostra il suo limite orrendo di fronte all'irrazionalità della “natura” e della naturale *innocenza* dell'uomo, di fronte alla «schiavitù dagli affetti». È dunque giusto che la morte di Julian (che accadrà fuori scena come nel modello dichiarato da Pasolini per il suo Teatro di parola, il teatro greco classico) venga raccontata dal coro dei contadini proprio ad Herdhitze, l'ex medico nazista, alter ego per antonomasia di Ju-

⁴⁴ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., pp. 1560-1561.

lian. E sul silenzio che Herdhitze impone sul definitivo scandalo di Julian si chiude *Porcile*.

Tornando, in conclusione, all'origine del cerchio (del ciclo naturale e mistico che è la struttura, il procedimento di *Porcile*), si può ora azzardare una risposta ai perché della scaletta della prima stesura del *Porcile* teatrale e cinematografico, tentando anche un'identificazione del «nulla» di Julian.

Perché Spinoza

Perché il misticismo è per lui unico modo di conoscenza
(non ha letto più di un libro)

Il «nulla» di Julian è l'anomia che lo porta all'amore per i maiali e alla conseguente autodistruzione (come accadrà ai protagonisti di *Orgia e Affabulazione*)⁴⁵. Ed è anche la sua catalessia, ossia il rifiuto della parola (borghese). Il suo «nulla» non è quindi interno al pensiero nichilista che, negando Dio e la cultura giudaico/cristiana borghese, si pone all'interno delle sue dinamiche (come la rivolta di Ida e dei suoi amici, e del giovane Spinoza). Il suo è un «nulla» reale che si giustappone al logos, è quello stesso di Medea (anch'essa travolta dall'anomia autodistruttiva, nell'amore per Giasone, prototipo del maiale metaforico capitalista), e della serva di *Teorema* (anche lei sconvolta dall'amore anomico per l'Ospite). Quello stesso del cannibale del primo episodio del *Porcile* cinematografico. Un «nulla» che destina al sacrificio ineluttabile chi lo identifica nel suo *essere*, che è diversità, esclusione, lager. Julian, figlio di nazisti, è il nuovo ebreo, sulla morte del quale si deve fare silenzio, perché non si diffonda lo scandalo esemplare del suo olocausto.

Per rendere atto questo «nulla», per identificarlo, Julian sceglie la strada della santità (del misticismo) e della lingua della realtà naturale – la forma attraverso cui egli conosce la Realtà. E all'interno di questa scelta, nel suo luogo figurale, il porcile, è Spinoza, il filo-

⁴⁵ «L'anomia sopprime tutto ciò che blocca l'infinito desiderio dell'eros. Perché l'eros racchiude una potenza che non ha facoltà di auto-soddisfarsi. Durkheim usa quindi a buon diritto un'antica metafora: varcate le mura che cingono la città (la *ratio*), si apre l'orizzonte infinito, inizia la dismisura punita dagli dei. In questo caso, l'eros esce dalle norme umane. Edipo uccide la madre, Medea i figli, Giuliano, in *Porcile*, ama i porci e si lascia divorare da essi» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1476).

sofo dell'*Etica*, a dare voce alla glossa necessaria per comprendere e far comprendere persino a Julian (che, in quanto santo, è inconsapevole) la rivoluzionaria fondatezza del suo ruolo (quello del santo e della vittima sacrificale), che non a caso Herdhitze condanna al silenzio.

Julian, come Medea, come il cannibale, come Odette e la serva di *Teorema*, parla con la lingua della sua esistenza a-normale, testimoniando la distruzione della sacralità di un mondo feroce ma felice, nel quale le cose erano ancora segni, e non merci come le arance di Spinoza. Spinoza è entrato nel porcile per dirlo, seduto davanti alla scena sulla quale si svolge il dramma della morte (nella rivolta) di un mondo.

[Dufлот] Come spiegare che, ad ognuno dei suoi film, cresca l'impressione di un'imminente apocalisse? *Teorema*, *Porcile*, *Medea*... si tratta sempre più di parabole sulla fine del mondo.

[Pasolini] La fine di un mondo, piuttosto⁴⁶.

Se le cose stanno così, se questo è, almeno in parte, il senso paradossale della presenza di Spinoza in *Porcile*, il suo personaggio è forse anche l'unico e l'ultimo "razionalista" capace di soggiornare nel suo sacro recinto, ammesso a figurarvi spettralmente. Il solo filosofo che possa ancora sostenere lo sguardo sull'anomalia selvaggia di una natura che non consola. Una volta letta, una volta registrati i suoi effetti, l'*Etica* è stata buttata via in pasto alla vita, quasi a liberarla del logos della filosofia, spogliata delle sue stesse ragioni, per far fronte alla realtà nuda, cruda e crudele dell'*appetitus* («la voglia»), a quella divorante e divorata carne offerta in sacrificio alla pura esistenza. «Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, tremo di gioia», queste le ultime, ma anche le uniche parole messe in bocca al cannibale di *Porcile* (il film) prima di essere suppliziato sui pendii dell'Etna divorato dai cani randagi. Giunti qui a questa estrema soglia, anche Spinoza tace.

⁴⁶ *Il sogno del centauro*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1448.

uniformato il testo della nota 46 alle precedenti

