Matteo Boriassi

Stabilire il vero *Porcile*

Bestialità e volontà sacrificale nella tragedia di Pier Paolo Pasolini

Una discesa infernale nella bestialità

L'opera teatrale di Pier Paolo Pasolini ospita trasversalmente al suo interno tematiche che si riverberano nell'intero universo poetico dello scrittore e regista. In particolare, le sei tragedie borghesi possono costituire una sorta di mappa[1], muniti della quale è possibile orientarsi non solo nella drammaturgia, ma anche in ampie spire del pensiero pasoliniano. Riprendendo il mio lavoro di tesi condotto in sede di laurea triennale[2], il presente saggio vuole addentrarsi in una di queste tragedie, *Porcile* (la cui scrittura ha probabilmente origine a partire dall'autunno del 1967[3] e che l'autore stesso trasporrà in film nel 1969), cercando di far risaltare e approfondire aspetti, quali la bestialità e il sacrificio, che in questo testo teatrale (e conseguentemente nella versione cinematografica) trovano un terreno particolarmente fertile per essere interrogati. Tutto ciò, tentando inoltre di chiarire che valenza possa rivestire nella tragedia l'animale al centro della vicenda: il maiale.

Riassumendo brevemente l'intreccio drammatico, l'ossatura di *Porcile* si articola lungo undici episodi, attraverso i quali viene narrata la vicenda del protagonista Julian, il figlio di Herr Klotz, grosso industriale della Renania. Il giovane rampollo rifiuta ostinatamente l'amore di Ida, figlia di un altro ricco borghese; la ragazza lo implora di accompagnarla a manifestare per la pace, con gli altri giovani dissidenti, sotto il muro di Berlino. Julian si tira però indietro, perché innamorato a sua volta di «una sola cosa»[4] verso cui ogni sua attenzione è proiettata, ovvero i maiali che

[1] Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 143.
[2] Cfr. M. Boriassi, *Interpretando* Porcile*: Pasolini e la figurazione del maiale (dalla scena allo schermo)*, tesi di laurea triennale in Teoria della letteratura, discussa presso l'Università degli Studi di Parma, a.a. 2011-2012, relatore G. Iacoli, correlatrice R. Gandolfi (inedito).
[3] Cfr. W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 1183.
[4] P.P. Pasolini, *Porcile*, in Id., *Teatro*, cit., p. 587.

si trovano nei porcili all'interno dei possedimenti del padre. Il rapporto sessuale che egli consuma con gli animali è scandalosa merce di scambio per Herdhitze, nemico in affari del genitore di Julian. Il segreto del ragazzo è infatti barattato con il tacere di Klotz inerente al passato del rivale, che come medico operò all'interno dei campi di sterminio nazisti. Questo accordo, fondato sul ricatto, sancisce la fusione delle industrie dei due, ufficializzata con una festa presso la villa di Klotz. Durante i festeggiamenti Julian, che da poco si era risvegliato da un profondo coma, si reca al porcile, dove incontra il filosofo Spinoza, evocato qui da Pasolini come «primo filosofo della ragione»[5]. Mentre la festa prosegue, una delegazione di contadini si reca alla magione, annunciando che Julian è stato divorato dai maiali; Herdhitze, assicuratosi che del poveretto non siano rimasti resti, chiude la tragedia mettendo tutti a tacere, come se nulla fosse mai accaduto. Lo scandalo del figlio – che non vuole né ubbidire né disubbidire al padre – è estinto, e sulle sue ceneri è ora possibile la ricostruzione condotta dalla nuova borghesia tecnica, capitalista e consumista, che, così purificata dalle macchie del passato, può avvicendarsi a quella vecchia e di carattere umanista.

Prima di addentrarci nello specifico della tragedia, è doveroso osservare come, in generale, la figura dell'animale sia presente, mediante varie soluzioni formali e simboliche, in tutta l'opera di Pasolini, come individua Nicola Catelli nel suo trattato:

> I segni di una grammatica animale vengono introdotti da Pasolini fin dalle prime raccolte poetiche, e nel corso di tutta la sua produzione artistica, quasi come un vero e proprio linguaggio, subiscono deformazioni di significanti già in uso, sviluppano e sovrappongono significati secondari, accolgono nuove accezioni e nuove introduzioni o sostituiscono termini desueti[6].

Sicuramente nella poetica pasoliniana è radicato «il motivo della "bestia letteraria"»[7], accettato come riferimento autobiografico certo nella tragedia *Bestia da stile* come in tutta l'opera di poesia: il poeta si paragona infatti a «bestia vestita da uomo»[8] nei versi de *La ricchezza*, oppure altrove si ritrae «per l'Appia come un cane senza padrone»[9], «come un gatto bruciato vivo»[10] o ancora «come un serpe ridotto a poltiglia di sangue / un'anguilla mezza mangiata»[11].

[5] Ivi, p. 635.
[6] N. Catelli, *"E vidivi entro terribile stipa / di serpenti". Per un bestiario pasoliniano*, in R. Rinaldi (a cura di), *Maratona Pasolini*, Milano, Unicopli, 2007, p. 50.
[7] E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, in Ead. e A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 14.
[8] P.P. Pasolini, *La ricchezza*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 912.
[9] P.P. Pasolini, *Poesie mondane*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 1099.
[10] P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 1183.
[11] *Ibid.*

Nel cinema vi è poi il corvo di *Uccellacci e uccellini*, l'intellettuale marxista ormai incomprensibile dal proletariato e "animale-umanizzato" in quei termini spesso reperibili nell'universo creativo di altri scrittori del Novecento dove: «Persino gli animali favolistici di Gadda, Pirandello o Sciascia, parlano e si comportano come personaggi di Gadda, Pirandello e Sciascia»[12].

In altri casi la soluzione adottata è inversa, ovvero come «uomo-animalizzato, i cui simboli consistono, letteralmente, come per Tozzi, in "grinfie pelose, azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedite che annaspano nel buio»[13]; in Pasolini questa condizione è riscontrabile nei ragazzi delle borgate romane, oppure, imposta dal potere, in quelli costretti a carponi come cani, privati della propria umanità, secondo la ricetta sadiana di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. E certamente questi "simboli", a cui fa riferimento Enza Biagini nel brano appena citato, possono essere il grugnito che contraddistingue i borghesi di *Porcile*, come si accorge bene il signor Klotz durante la festa della fusione, «hai sentito? Il ministro Ribbentrop ha grugnito»[14], ben conscio dell'appartenenza alla società-porcile degli astanti: «Tu dirai che è una mania. Ma io insisto: / Grosz non è morto. Ti prego, / osserva / la bocca della signora Mann! Su osservala! / È aperta su un bignè, lo ingoia, l'ha ingoiato / [...] La signora Mann e la signora / Pabst, vivono nella propria natura. Mangiano i bignè»[15]. E conseguentemente conscio della condizione di maiale propria e del socio, che gli appare canonizzata anche attraverso il formularsi del superamento gerarchico avvenuto tra i due:

> Infatti... infatti... infatti... / c'è un momento in cui la mia abiezione di maiale / (col ventre capace di contenere un'intera classe sociale), / *attraverso il rimpianto del passato*, / si purifica... Ed è lì / che io ho torto. / Invece... invece... invece... / c'è un momento in cui la sua abiezione di maiale, / *attraverso l'idea del futuro* / si fa ancora più cinica... Ed è lì / che lei ha ragione[16].

Tra le altre tipologie di animale letterario troviamo, e non poteva mancare, la categoria di quelli metà bestia e metà uomo, evocati con puntualità dalla mitologia: abbiamo quindi il centauro Chirone in *Medea* e le Erinni, con il viso di cagne e le chiome di serpenti, in *Pilade*.

In mezzo a tutte queste presenze animalesche è opportuno analizzare come l'animale in Pasolini sia spesso raffigurato in forma allegorica. È evidente nel già citato corvo, e, sempre in *Uccellacci e uccellini*, nell'episodio francescano/marxista, con i falchi quale esplicata rappresentazione della classe dominante e i passe-

[12] E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, cit., p. 17.
[13] Ivi, p. 18.
[14] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 629.
[15] Ivi, p. 628.
[16] Ivi, p. 612.

rotti di quella subalterna. Gli episodi sono pubblicati da Pasolini su «Vie Nuove» nello stesso anno di uscita del film, allo scopo di poter innescare una discussione con i lettori; accanto a questi due vi è un terzo episodio, che verrà girato ma non introdotto all'interno del lungometraggio, intitolato *L'aigle*. Questa storia racconta di un domatore, M. Cournot, che si prefigge di compiere l'impresa di domare un'aquila; ebbene, mentre Cournot rappresenta qui la ragione, la logica di origine francese, che vuole assimilare tramite i suoi schemi tutto ciò che le è diverso – attraverso un colonialismo oltre che fisico anche culturale – l'aquila è invece «nel significato politico dell'allegoria, il terzo mondo, che non si lascia assorbire dallo sviluppo»[17]. A discapito delle intenzioni del domatore, nel breve episodio è anzi la ragione a soccombere, sopraffatta dall'animalità e dall'irrazionalità, con il domatore che, giunto sul Gran Sasso, spicca il volo assorbendo in sé le caratteristiche dell'animale.

Nella *Divina Mimesis*, poi, l'allegoria di provenienza dantesca non è soltanto allusa, ma direttamente citata attraverso gli animali che appaiono nel primo canto della *Divina Commedia*: la Lonza, il Leone e la Lupa. Questi animali sono riflessi dell'uomo, poeta e intellettuale Pasolini, sono «ostacolo che oppone a sé stesso nel proseguimento del suo itinerario»[18], animali che acquistano qui caratteristiche presenti anche nella letteratura novecentesca: «Il secolo XX ha concepito l'animale come *l'altro-da-sé* e l'ha collocato in uno spazio prima di tutto psichico»[19]. Appare quindi chiaro come Dante sia un riferimento necessario per l'analisi delle opere pasoliniane, come fa notare Stefano Casi e come riporta Franca Angelini: «Pasolini intende rappresentare figure, immagini simboliche di condizioni umane, di ideologie, di destini. Il poeta di questa concezione è Dante, grande modello pasoliniano»[20].

Un primo momento avvertibile nella produzione, dove l'animale viene accostato alla dimensione infernale di derivazione dantesca, è individuabile nel passaggio da Casarsa a Roma: «La scoperta del mondo romano è infatti per Pasolini la rivelazione di un universo magmatico, infernale, [...] un fitto e continuo ricorso a paragoni e metafore, scambi di attributi, parallelismi e contrapposizioni fra vita umana e animale»[21]; un contesto che Catelli incornicia sotto l'egida di Dante, riportando la citazione che Pasolini fa del groviglio di serpi nella bolgia dei ladri presente nel canto XXIV dell'*Inferno*:

[17] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 103.
[18] M.S. Titone, *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, L.S. Olschki, 2001, p. 110.
[19] C. Spila, *Forme e problemi del simbolismo animale: il genere del bestiario nel Novecento*, in D. Faraci (a cura di), *Simbolismo animale e letteratura*, Roma, Vecchiarelli, 2003, p. 254.
[20] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 118.
[21] N. Catelli, *"E vidivi entro terribile stipa / di serpenti"*, cit., p. 51.

> L'inferno caotico visitato da Pasolini, la "terribile stipa / di serpenti", come si legge nell'epigrafe dantesca apposta a *Dal vero*, del 1953-1954[22], ingenera così un ricco dispiegamento di similitudini e metafore, un'iperfetazione di accostamenti bestiali che talvolta si sviluppano l'un l'altro[23].

Un bagaglio bestiale che da *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e *Alì dagli occhi azzurri* evolverà parallelamente alla trasformazione storica e sociale, trasfigurandosi e distorcendosi fino alla figurazione che ritroviamo esplicitata in *Porcile*.

> La stessa simbologia animalesca introdotta da Pasolini si deforma conseguentemente all'ascesa della società neocapitalistica, consumistica, e all'avanzare della storia borghese. La vitalità fino a quel momento contemplata è destinata a marcire nelle stesse mani dell'autore, poiché l'unica "animalità" che la borghesia può riuscire ad attingere è quella caricaturale dei maiali e delle scimmie, quella dissacrata dei vermi che si ritroverà nei testi non soltanto narrativi degli anni a venire, e che ha qui i suoi immediati antecedenti[24].

Pasolini è quindi alla ricerca di una scrittura che prenda le mosse, per analogia e allusione, dal modello dantesco, e *Porcile* non ne è un'eccezione, quantomeno nelle sue idee di partenza. In alcuni appunti, che poi non entreranno nell'effettiva stesura della tragedia, pensa infatti per Julian a una «discesa di questo giovane all'Ade»[25], con un peculiare Virgilio di nome Zaùm a fargli da duce: «Particolarmente significative sono le tracce iniziali di questa tragedia, che Pasolini concepisce sulla falsariga del progetto di riscrittura dantesca avviato con *La Divina Mimesis*. [...] Julian sogna una discesa all'inferno in cui tutti desiderano essere martirizzati»[26]. *Porcile* potrebbe essere collocato nel mezzo di questa evoluzione creativa, con un antecedente e un seguito. L'antecedente è proprio lo strato più antico della *Divina Mimesis*, collocabile all'inizio degli anni Sessanta, testo portato avanti sotto forma di frammenti per poi essere pubblicato postumo. Il presupposto poetico dell'opera è in sintesi questo: «Attualizzando ambientazioni e castighi dell'*Inferno* dantesco, Pasolini progetta di evocare narrativamente l'inferno della realtà a lui contemporanea, una sorta di penitenziario, grigio di cemento, congestionato dalle colpe più discrete, vili e moderate, e dai più famosi peccatori»[27]; questa ambientazione di inferno borghese verrà poi ripresa nell'altra scrittura postuma e a frammenti che è *Petrolio*, attraverso l'episodio della *Visione del Merda*.

[22] P.P. Pasolini, *Dal vero*, in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 437.
[23] N. Catelli, *"E vidivi entro terribile stipa / di serpenti"*, cit., p. 54.
[24] Ivi, p. 57.
[25] P.P. Pasolini, *Scaletta della prima stesura di «Porcile»*, in Id., *Teatro*, cit., p. 647.
[26] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 161.
[27] M.S. Titone, *Cantiche del Novecento*, cit., p. 107.

Il proposito di edificare una gerarchizzazione a gironi si attua, invece, nel cinema con *Salò o le centoventi giornate di Sodoma.* Pasolini riconosce una consequenzialità tra *Porcile* e il suo ultimo film[28] e in un'intervista ci restituisce le suggestioni da cui è partito per concepirne la strutturazione: «Mi sono accorto tra l'altro che Sade, scrivendo, pensava sicuramente a Dante. Così ho cominciato a ristrutturare il libro [*Le centoventi giornate di Sodoma* di de Sade] in tre bolge dantesche»[29]. L'immaginario della *Commedia* stabilisce, tramite una suddivisione del film in gironi, la cornice in cui avvengono gli aberranti soprusi sui giovani segregati, anche qui: «Il modello dantesco offre qualcosa di più che una semplice griglia selettiva o scompositiva: la *Divina Commedia* è, per Pasolini, fondamentale modello di scrittura, polisemico, allegorico e figurale»[30]. Inoltre, per la violenta scena finale – nel "Girone del sangue", dove si compie la tortura e l'eccidio dei ragazzi ritenuti indegni dai gerarchi – Pasolini sembra riproporre situazioni similari ad alcune presentate già negli appunti suddetti per *Porcile*:

> Ora Cock si avvicina alla vittima (che, accidenti, / urla da rompere i timpani) e gli passa / sotto il naso il cucchiaio. / Dopo averglielo fatto osservare ben bene, zac, / con un gesto secco, gli infila il cucchiaio, / dalla parte tagliente, nell'orlo dell'occhio destro, / indi, con uno stratto abile ed elegante, / estrae l'occhio dall'orbita[31].

Il materiale poi scartato – da cui è tratto questo brano – doveva essere suddiviso in due episodi, numerati come VI e VII, e quindi collocabili dopo che Julian cade nel suo coma; questa visione infernale fa infatti parte del suo angosciante e aberrante sogno.

A proposito dei riferimenti danteschi Franca Angelini nota:

> Dante compiutamente rappresenta la sua idea della funzione civile della poesia, insieme all'idea della vita come viaggio "per una selva oscura", viaggio nel proprio inconscio e nella passione oltre che nella ragione e nella ideologia, non ancora demonizzata come pretesa della falsa coscienza e dell'alienazione[32].

Il viaggio all'inferno che Julian compie mediante il sogno è un viaggio nel suo "Io" interiore, o, forse meglio, nel suo "*Es*". Circostanza questa propriamente calzante se pensiamo alla frase, tratta dall'*Eneide*, che Freud mette in calce alla sua

[28] Cfr. P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 2063.
[29] P.P. Pasolini, *Pasolini ricomincia*, «La Stampa», 10 gennaio 1975.
[30] M.S. Titone, *Cantiche del Novecento*, cit., p. 93.
[31] P.P. Pasolini, *VII episodio escluso della prima stesura* di *Porcile*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 653-654.
[32] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 15.

Interpretazione dei sogni: «*Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo*»[33], collegando efficacemente le profondità ctonie e infernali dell'Acheronte a quelle dell'inconscio.

E alla medesima maniera la discesa agli inferi si distende parallelamente alla discesa al porcile che Julian compie per realizzare il suo amore, concedendo così ai maiali una moderna funzione letteraria, fondendo l'animalità con i meandri della psiche: «gli animali letterari non sono più solo personaggi di favole ma [...] metafore estremamente proliferanti dell'io profondo e dei suoi fantasmi»[34]. Il rifugio nel porcile, tra l'affetto dei porci, e quindi la discesa in sé stesso, è l'unica via che Julian può intraprendere per sfuggire al mondo borghese del padre, che, mediante la citata successione, muta in una realtà esclusivamente tecnocratica. Julian nel porcile perde i legami con questa particolare realtà legata alla società, come gli rivela prontamente Spinoza: «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 mondo»[35]; e così il ragazzo perpetua la sua doppia, ossimorica e contraddittoria situazione – oltreché «né ubbidiente né disubbidiente»[36], «né morto né vivo»[37] – di inalienabile[38]/alienato: inalienabile perché resiliente muro nei confronti di Ida (la contestazione al potere attuata comunque da giovani borghesi come la fanciulla, e per questo dal potere assimilata) e del padre (il potere borghese stesso), eppure alienato dalla società di cui essi, agli antipodi, fanno parte.

Il lato animale dell'essere umano – avvertito come inconscio – può essere ritrovato con evidenza in un altro personaggio dell'opera pasoliniana, in Chirone, il centauro precettore di Giasone in *Medea*. Nel corso del film questo personaggio, da metà cavallo e metà uomo, perde la sua componente bestiale umanizzandosi totalmente, senza che la componente animale tuttavia effettivamente scompaia. Questa infatti gli sopravvive accanto, sotto forma di centauro, privata però dell'uso della parola che appartiene al dominio della ragione, come "l'Io" di Giasone che convive affianco a "l'*Es*":

> Secondo la teoria freudiana il processo primario dell'*Es* può essere compreso solo tramite un'elaborazione secondaria; Ignacio Matte Blanco, che ha riformulato in chiave matematica il pensiero di Freud, ha ulteriormente chiarito questo rapporto: solo la logica asimmetrica (aristotelica) del conscio può tradurre ver-

[33] S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Rizzoli, 1986 (*Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1899), p. 61.
[34] E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, cit., p. 18.
[35] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 635.
[36] Ivi, p. 590.
[37] Ivi, p. 600.
[38] Julian stesso svela, ribattendo a Ida: «la mia principale qualità / è quella di restare inalienabile» (ivi, p. 584).

> balmente la logica simmetrica dell'inconscio, che è infinita, indistinta e continua (la traduzione verbale non può quindi che essere debole e inadeguata). È perciò significativo che Pasolini usi anche per il vecchio Centauro – il quale rappresenta, nella sua polivalenza simbolica, l'infanzia, il sacro, ma anche l'inconscio di Giasone – il termine "logica", e non termini irrazionalistici come "istinto", "impulso"[39].

Così Julian si sottrae al mondo tecnocratico e digitale di Herdhitze, collocato nella ragione che fa riferimento al conscio, rifugiandosi in quello analogico e appartenente all'inconscio del porcile.

Non solo, se Spinoza, davanti al porcile, abiura la ragione («Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi»)[40], in *Medea* avviene il procedimento inverso, con il «nuovo centauro illuminista» assunto a «simbolo inconfutabile dell'empirismo scientifico, del razionalismo pragmatico della civiltà occidentale»[41]; ed è in questo passaggio, in questo ulteriore superamento che avviene il dissacramento all'interno di Giasone e, rapportandolo ad un più ampio contesto, della società. Tutto ciò acquisisce poi un'ulteriore valenza se collocato nella dimensione autobiografica di Pasolini, come egli stesso fa notare:

> Questo incontro, ossia la compresenza dei due centauri, significa che la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato. Con questo intendo dire che, vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di dissacrazioni, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di queste evoluzioni, non è scomparso[42].

Resta ora da identificare la "qualità" principale e specifica dell'alienazione di Julian, che Pasolini rappresenta attraverso l'amore con i maiali, ovvero la diversità e in particolare la diversità sessuale. È così che Pasolini alimenta con ulteriore autobiografismo la vicenda, presentando in questo caso il suo amore diverso, omosessuale, mediato dalla zoofilia.

La coscienza della propria diversità è il movente del viaggio all'inferno che Pasolini compie rapportandosi con la società a lui contemporanea: «Mai la diversità è stata colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza»[43], ammette amaramente. In una società dove il diverso viene escluso, Julian opta per l'auto-esclu-

[39] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, p. 108.
[40] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 636.
[41] S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 251.
[42] P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1473.
[43] P.P. Pasolini, *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 330.

sione, non resta che l'avvicinamento agli altri ghettizzati, i maiali, ma anche a coloro che non sono stati assimilati ancora dalla classe borghese: coloro che rimangono ai margini della società, ovvero, nel caso di *Porcile*, i contadini che Julian va a trovare nelle sue passeggiate, come Maracchione o il vecchio Wolfram, quei contadini con «il loro odore di stallatico, la loro povertà»[44].

Risulta quindi evidente come si instauri una stretta correlazione tra l'amore di Julian e gli esclusi, i relegati ai margini, «è il segreto di un amore inconfessabile, che "lo immerge nella vita" e che lo avvicina ai contadini, che i genitori considerano bestie, e al loro sapere magico e profetico»[45], in una ricerca di «un mondo e di un eros diverso (contadino e zoofilo in questo caso)»[46], un *locus*, dove sprofondare a ritroso nell'inconscio.

Il sogno e il sacrificio, nella tragedia e nel film

La condizione e il fato di Julian in *Porcile* aprono a due dimensioni che Franca Angelini individua come nessi sostanziali e ricorrenti nella poetica drammaturgica pasoliniana:

> I temi che cementano le fondazioni dell'edificio teatrale sono essenzialmente due: quello del sogno [...] e quello del sacrificio, della vittima sacrificale, uomo o animale, che santamente si assume tutte le colpe e, con la sua morte, assicura alla società la sua continuità e la sua purificazione. Una morte, perciò, scandalosa[47].

In *Porcile* queste due dimensioni sono figurate entrambe proprio dai maiali: sogno in quanto rifugio nell'inconscio e nell'irrazionale come fuga dalla società del capitale attraverso la perversione sessuale, e inoltre mezzo di attuazione e di ritualizzazione sacrificale in quanto, le bestie, sono gli effettivi e materiali divoratori del povero Julian. Dal testo possiamo estrarre un passo cruciale dove entrambi questi due concetti sono intrecciati in un solo momento prefigurante, il sogno del maialino, in coda al monologo di Julian nell'episodio VIII:

> 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 mar-

[44] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 638.
[45] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 178.
[46] Ivi, p. 175.
[47] Ivi, p. 119.

> tirio? / Chissà mai qual è la verità dei sogni / oltre a quella di renderci ansiosi della verità[48].

Questo brano riassume significativamente entrambe le due tematiche – la "vocazione al martirio", il sacrificio, e la "verità dei sogni", il subconscio irrazionale, l'interiorità – ricongiungendole all'unità.

La bestialità racchiude dunque in sé queste due facce, che trovano origine in una natura primitiva e barbarica che è l'ambito da cui scaturisce la ritualità sacrificale, purificatrice e propiziatoria, quella ritualità che emerge nel sacrificio umano di *Medea*: «La prima scena del racconto pasoliniano mostra un episodio di sacrificio umano, prima che tale sacrificio venisse simbolicamente sostituito dal sacrificio animale, dell'agnus dei»[49].

Questa esistenza barbarica e collegata all'animalità è quella che Pasolini introduce nell'episodio metastorico del film di *Porcile*. Accanto alla struttura ricalcata dalla tragedia (con Julian interpretato da Jean-Pierre Léaud), da cui viene tuttavia epurato l'episodio di Spinoza, il regista interpola una seconda storia: in una sorta di rinascimento non definibile storicamente, un uomo (interpretato da Pierre Clémenti) vaga per una zona desertica finché non trova un soldato lasciato indietro dai compagni. I due si affrontano e l'uomo ha la meglio sul soldato uccidendolo e cibandosi poi delle sue carni. Accolti con lui altri seguaci, per queste lande desolate si forma un gruppo di cannibali che minaccia chiunque le attraversi. La gente della società civile manda dunque dei soldati a sgominarli: li catturano, li giudicano e poi li condannano a essere sbranati dai cani.

La figura del cannibale interpretato da Clémenti, con il suo martirio raddoppia la tensione all'immolazione di Léaud-Julian nell'altra vicenda parallela del film. E le analogie tra il personaggio di Clémenti e Julian si infittiscono se si confronta la ritualità del cannibalismo del primo con la zoofilia del secondo, denotando come entrambe consistano in un rifiuto per la società e il potere costituito, in un rifugio nella bestialità, rivendicata nella vicenda metastorica del cannibale come sacralità primitiva:

> 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 sfumatura: che il cannibalismo è simbolo di una rivolta assoluta, che rasenta la più atroce delle santità, mentre l'amore dei maiali – in definitiva, una forma possibile dell'amore – lo lascia a mezza strada[50].

[48] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 627.
[49] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 194.
[50] P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1489.

E l'accomunamento all'animale è sempre presente in come Pasolini raffigura il giovane antropofago: «Sembra una bestiaccia inseguita, una bestiaccia che scappi con la coda fra le gambe, con l'orribile impudicizia della paura naturale»[51], poi «quel serpente uscito dalla sua buca»[52], e ancora lo caratterizzano ferinamente «i suoi sordi grugniti di bestia assetata di sangue»[53]. Se passiamo poi ad esaminare i termini adoperati per l'intera congrega di cannibali, ritroviamo anche qui il volto animalesco, «proprio come bestie ottusamente incoscienti»[54], che è altresì collegato a quella condizione di reietti, ripudiati dalla società: «È un'intera tribù di segregati dal mondo, di esclusi dal mondo, che, tuttavia, vivono»[55]. Il loro consumare la carne umana, in silenzio, riverbera una sacralità antica, barbarica: «a mangiare, sulla radura, con i menti lunghi e le bocche piene, in un silenzio colpevole e gremito, come i silenzi dei riti sacri»[56].

Un filtro fondamentale per comprendere il ruolo del sacrificio nella società è espresso dal testo di René Girard, *La violenza e il sacro*, del 1972. Qui l'antropologo francese ci presenta il momento in cui si compie la sostituzione dell'uomo con l'animale all'interno dell'olocausto sacrificale, prendendo come modello vicende esemplari come il sacrifico di Isacco: «L'animale sta sempre interposto tra il padre e il figlio; esso impedisce i contatti diretti che potrebbero far precipitare la violenza»[57]. Risulta curioso come nel sacrificio biblico e in altre situazioni codificanti miticamente l'immolazione sacrificale, quale quella di Ifigenia, siano i genitori comandati a compiere il sacrificio alle spese dei figli, alimentando un'eredità che sembra giungere fino al rapporto Padre/Figlio presente anche in *Porcile*. Vediamo poi, sempre secondo Girard, in che cosa consista l'origine del rito sacrificale come momento liberatorio ed esorcizzante per la società:

> È l'intera comunità che il sacrificio protegge dalla *sua* stessa violenza, è l'intera comunità che esso volge verso vittime a lei esterne. Il sacrificio polarizza sulla vittima i germi di dissenso sparsi ovunque e li dissipa proponendo loro un parziale appagamento. [...] è la violenza intestina: sono i dissensi, le rivalità, le gelosie, le liti tra vicini che il sacrificio pretende anzitutto di eliminare, è l'armonia della comunità che esso restaura, è l'unità sociale che esso rafforza[58].

Sia Julian che il cannibale, in quanto "diversi", risultano "esterni" alla società che

[51] P.P. Pasolini, *Porcile* (sceneggiatura), in Id., *Per il cinema*, cit., p 1101.
[52] Ivi, p 1106.
[53] *Ibid.*
[54] Ivi, p 1114.
[55] Ivi, p 1112.
[56] Ivi, p 1110.
[57] R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 (*La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972), p. 19.
[58] Ivi, p. 22.

li sacrifica. Girard evoca anche la stessa Medea, assieme ad Aiace, per spiegare come la necessità conduca ad attuare la sostituzione della vittima, passando dall'uccisione dei figli all'olocausto degli armenti:

> All'oggetto reale del suo odio che rimane fuori portata, Medea sostituisce i propri figli. [...] L'azione di Medea sta all'infanticidio rituale come il massacro degli armenti, nel mito di Aiace, sta al sacrificio animale. Medea prepara la morte dei propri figli nel modo in cui un sacerdote prepara un sacrificio[59].

E, mediante Franca Angelini, colleghiamo quanto osservato a *Porcile*:

> Medea, dunque, è figura di raccordo tra sacrificio reale e sacrificio simbolico, nel passaggio da sacrificio umano a sacrificio animale; e così raggiunge, miticamente, il cannibalismo di *Porcile*, il rapporto d'amore tra natura e civiltà che quest'ultima non domina, la natura raggiungendo il territorio del sacro[60].

Si delinea dunque un contesto sacrificale, dove, ad offrirsi al martirio per la salvezza della comunità è l'intellettuale, che lo si possa identificare in Julian, nel cannibale o in Pasolini stesso: «il poeta aveva altrettanto bisogno non solo di essere presente, di parlare, di esprimersi, di produrre, di provocare, ma di proporsi come capro, di espiare, di offrirsi, al sacrificio per la salvezza degli altri, di essere crocifisso»[61]. È l'autore stesso ad ammettere la sua vocazione al martirio con la sua opera, ribadendo il ruolo dell'intellettuale che si impegna mettendo in palio il proprio "corpo":

> [Egli] vuole esporre sé stesso e quasi invitare a un rito di cannibalismo collettivo lo spettatore, quasi offrirsi da vittima ai denti dei porci come il figlio di Porcile; una vittima in questo caso solidale col carnefice, che trova nel rito il superamento dei limiti individuali per raggiungere sia la collettività sia l'eternità del mito[62].

La diversità dell'intellettuale è ciò che mina la pacifica esistenza della società, che crea lo scandalo. Perciò Julian è sacrificato per ricostruire una società uscita dall'orrore del nazismo e della seconda guerra mondiale, dalle cui colpe deve essere purificata, consacrando tramite l'espiazione la fusione tra il padre ed Herdhitze:

> va a morte – divorato dai porci – per pagare la violenza collettiva ma arbitraria e non purificante dei forni crematori. [...] Da *Porcile* a *Salò* [...] non la violenza di un sacrificio individuale salvifico, in cui la società si riconosce e si ricompone;

[59] Ivi, p. 24.
[60] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 199.
[61] Ivi, p. 24.
[62] Ivi, p. 202.

> ma il sacrificio di massa, deciso dal moloch del capitalismo e della tecnologia tedesca e fascista; la strage degli ebrei in *Porcile*, il prepotere nell'ultima villa, quella di *Salò*, non più solo reggia ma anche lager, luogo ultimo del sadiano conflitto tra carnefice e vittima[63].

Non a caso Herdhitze, che con il suo sapere tecnico (quello che ha anche progettato le camere a gas e la bomba nucleare) scavalca Klotz, si ritrova a raccogliere gli esiti del sacrificio dalle labbra dei contadini, e a suggellarlo con il suo «ssssssst!»[64]: la civiltà tecnica dei consumi non ammette alcun testimone, alcuna etica e alcuna estetica. Ebbene, corrisponde a questo «lo scandalo della violenza non rituale ma modernamente "scientifica", lo scandalo della strage alla quale non può rispondersi che ripristinando il sacrificio»[65], quello di Julian, appunto.

La tecnicità "impura" distingue lo sterminio dalla "pura" ritualità primitiva, «la barbarie primitiva ha qualcosa di puro, di buono; la ferocia vi compare soltanto in casi eccezionali. Comunque, più primitiva è, meno è "interessata", calcolata, aggressiva, terroristica...»[66]. Tuttavia qui è il neocapitalismo tecnocratico, «Il mondo della produttività, la società dei consumi»[67], ad "espellere" il capro espiatorio, il φαρμακός, esplicitando il realizzarsi della situazione che Moravia descrive indicando:

> l'impossibilità per l'individuo dissenziente o anche semplicemente "diverso" di esprimere e di vivere in società corrotte (altri dicono alienate) che creano i tabù per difendere non già la cultura (come le società primitive) ma gli interessi. Col risultato, alla fine, di sopprimere la cultura[68].

La trasformazione della società, tramite la mano pragmatica dell'industrializzazione, assieme alle lucciole[69], ha fatto scomparire anche i susini che coprivano e nascondevano i porcili:

> MARACCHIONE: Eeeh, tutto quello sprofondo, / in fondo dove stavano i porcili, / fino a qualche mese fa, era tutto pieno di susini.
> HERDHITZE: Beh?
> MARACCHIONE: Embèh, tutto questo bosco, mo', per ordine del Sig. Klotz / è stato spianato, tutto quanto (lo so, / perché ci ho lavorato un mese, coi miei

[63] Ivi, p. 176-177.
[64] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 643.
[65] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 177.
[66] P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1487.
[67] Ivi, p. 1486.
[68] A. Moravia, «L'Espresso», 28 settembre 1969 (ora in L. de Giusti, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1983), p. 107.
[69] Cfr. P.P. Pasolini, *1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 128-134.

> compagni). / Lo sprofondo mo' è restato tutto raso, / senza più manco un zeppo ch'è uno zeppo. / I porcili, là in fondo, stanno tutti allo scoperto: / li puoi vedere da più di un chilometro lontano[70].

Scoprendo i porcili, il capitalismo ha anche scoperto quella violenza arcaica, quelle Erinni, che giacevano nell'abisso dell'inconscio; le Furie che in *Pilade* ricompiono la loro bestiale trasformazione, si ripropongono qui – nella tragedia come nella pellicola cinematografica – nella voracità dei porci che sbranano Julian: «Gli animali sono nel film i rappresentanti di uno stato naturale e violento che la società moderna, raffinata e intellettualistica, cerca di nascondere ma in realtà riproduce al proprio interno»[71].

Oltre all'alienazione e al collasso interiore, la trasformazione neocapitalista industriale conduce al *tòpos* distopico della cancellazione del mondo naturale: «Uomini e animali stanno vivendo gli ultimi istanti di un naufragio totale e definitivo. Né la natura può promettere salvezza, poiché essa non è più categoria astrattamente opposta alla cultura»[72], e «Gli animali, soprattutto, sono ciò che più ricorda all'uomo, per l'appartenenza allo stesso regno dell'essere, il rapporto con la natura»[73].

Ed è la dimensione degli animali e della natura, l'animalità irrazionale, che Julian persegue:

> [Il giovane] sceglie il salto oltre l'umano, nel bestiale, unica via d'uscita dal suo purgatorio: vittima designata di sé stesso all'autonegazione, non uccide il capro ma se ne fa uccidere; sbranato dai maiali che sono la sua passione, Julian sparisce al modo del rituale "mangiare il dio", il maiale avendo, qui, la funzione di totem[74].

Questo sia che la discesa ai porcili lo conduca alla sublimazione della propria interiorità sia che gli dischiuda davanti il suo volitivo sacrificio.

Breve introduzione all'iconografia del maiale

Al fine di chiarire e al contempo mettere in risalto la tematica del maiale in *Porcile*, può essere opportuno affrontare il valore simbolico che la figura porcina ha assunto nella cultura occidentale e in particolare nell'arte figurativa. Tale operazione ci permetterà di svolgere alcuni raffronti tra Pasolini e l'opera dell'artista americano

[70] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 640.
[71] M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 75.
[72] Voce "Animali", in R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, Utet, 2007, p. 104.
[73] Ivi, p. 97.
[74] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 176.

Paul McCarthy, con l'intento di osservare sotto diversa luce, tramite il confronto, la materia fin qui esaminata.

Sebbene alla figura del maiale vengano attribuiti valori positivi (coraggio, fecondità, prosperità[75]), dal medioevo fino alla modernità a essere predominante nella cultura cristiana è piuttosto una visione negativa: «Oltre che attributo di Satana e della sinagoga, il porco incarna alcuni vizi: innanzitutto il sudiciume (*sordes*), l'ingordigia (*gula*), in seguito la lussuria (*luxuria*) e la collera (*ira*)»[76]. In particolare: «il porco è una bocca costantemente aperta, un orificio spalancato, un baratro[77]»[78]. Come sostiene Michel Pastoureau (riassumendo l'evoluzione simbolica dell'animale partendo dall'antichità e passando attraverso la tradizione ebraica, l'islam e il cristianesimo):

> La simbologia del maiale è ambivalente, come quella di ogni altro animale: a seconda del contesto il maiale può essere visto in chiave positiva o negativa. Eppure, nel porco gli aspetti negativi appaiono sempre più numerosi e pesanti. Il retaggio delle religioni monoteiste, dei tabù e dei rifiuti che lo circondano svolge in questo caso un ruolo rilevante, che fa dimenticare tutte le antiche virtù attribuitegli dai Celti, dai Germani e dai Romani[79].

Assunta questa premessa generale, la figura del maiale, in particolare nel Novecento, è stata assimilata dagli artisti a grottesca metafora per tutto ciò che concerne il potere, esasperandone la rozzezza è l'insaziabile fame. All'interno della giornata di studi indetta dal Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma nel dicembre 2010, Antonello Negri enuclea i passi salienti di questa iconografia bestiale all'interno dell'arte figurativa. Un intervento che si integra perfettamente con il tema del primo numero della rivista Ricerche di S/Confine, espressione del medesimo dipartimento, ovvero *Le immagini del potere*, a cui la giornata è dedicata.

Negri spiega come, già nel medioevo, la figura porcina fosse associata in particolare al clero e ai suoi privilegi, trasmettendosi attraverso una «tradizione di significati negativi» che nei tempi più recenti si ritrova indissolubilmente «collegata al

[75] Cfr. M. Pastoureau, *Il maiale. Storia di un cugino poco amato*, Milano, Ponte alle Grazie, 2014 (*Le cochon. Historie d'un cousin mal aimé*, Paris, Éditions Gallimard, 2009), pp. 68-71.
[76] Ivi, p. 60.
[77] E pensiamo alla qualità dell'animale così come viene menzionata da Herr Klotz in parti del testo di *Porcile*, rimarcando l'associazione borghese/maiale: «col ventre capace di contenere un'intera classe sociale» (P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 612). È inoltre interessante ragionare attorno alla metafora della bocca del maiale come «baratro», assumendo quanto detto sullo sprofondare di Julian nell'abisso dell'inconscio, proprio tramite la tragica fine dovuta alla voracità degli animali.
[78] M. Pastoureau, *Il maiale*, cit., p. 60.
[79] Ivi, p. 49.

potere politico ed economico, insomma alle classi dominanti»[80]. È la Germania a concedere a questa particolare iconografia gli esempi forse più rappresentativi, a iniziare dalla mostra dadaista allestita a Berlino nel 1920: «dal soffitto della sala espositiva pendeva un manichino vestito da ufficiale dell'esercito imperiale al quale era stata aggiunta una, ancorché approssimativa, testa di maiale», una raffigurazione pronta a schernire il potere militare, «Antimilitaristi e antipatriottici, i dadaisti consideravano gli ufficiali dell'esercito dei maiali, in quanto colonne di una società che volevano abbattere»[81].

Tedesco e partecipe dell'ambiente dadaista è poi George Grosz, pittore e caricaturista di satira sociale e politica, con i suoi borghesi che appunto «amava disegnare assimilandoli a dei maiali: grassi, sporchi, dediti al cibo e con piccoli occhi porcini dardeggianti su seni rigonfi e villosi ventri di puttane»[82].

Grosz è richiamato da Pasolini anche in *Porcile* (il suo nome ha già fatto capolino in un brano citato nel primo paragrafo[83]), abbinato a Bertolt Brecht per la loro maniera di descrivere la borghesia tedesca qui incarnata da Herr Klotz. Così infatti troviamo il pittore e il drammaturgo citati nel breve terzo episodio, dove Klotz dialoga con la moglie:

> I tempi di Grosz e Brecht non sono affatto passati. / E io avrei potuto benissimo essere disegnato da Grosz / sotto forma di un grosso maiale, e tu di una grossa / maiala: a tavola, naturalmente, io col culo / di una / segretaria sulle ginocchia, e tu / con l'affare dell'autista in mano. / E Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare / la parte dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni[84].

Grosz ha in comune con Pasolini l'indomita volontà di smascherare le ipocrisie della borghesia e del conformismo: come il poeta, il pittore adopera il suo «stile duro come un coltello»[85] per trafiggere la falsa moralità della società a lui contemporanea. E lo fa quasi erigendone un manifesto disegnato con le armi che appartengono alla satira e alla cultura popolare, dove il povero è rappresentato come un magro morto di fame mentre il ricco manifesta il proprio benestare con la grassezza tipica appunto del maiale. Quella che Grosz, a partire dagli anni Dieci fino agli sconfini politici del periodo di Weimar, mette in atto tramite la sua pittura, si con-

[80] A. Negri, *Rosee brecce, ovvero dell'iconografia del maiale. Versioni moderne di una vecchia iconografia del potere*, testo dell'intervento presentato durante la giornata di studi *Ricerche di S/Confine. Le immagini del potere* (Parma, 9 dicembre 2010) (inedito).
[81] *Ibid.*
[82] *Ibid.*
[83] «Ma io insisto: / Grosz non è morto» (P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 628).
[84] Ivi, p. 589.
[85] A. Negri, *George Grosz: modelli aulici e triviali per un'iconografia dell'orrore moderno*, in A. Stoll, T. Sparagni e A. Negri, *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo dell'idiozia. Pregiudizi, follie e banalità dell'esistenza europea*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 191-204.

figura come una vera e propria «iconografia dell'orrore moderno»[86], come Antonello Negri convenientemente la definisce.

Per farsi un'idea illustrativa di come la figura del maiale si inserisca nell'opera di Grosz, si possono prendere come riferimento alcuni lavori pittorici: ad esempio del 1927 è *Circe*, che già dal titolo si inserisce efficacemente nella tematica, rappresentata come una prostituta mentre si intrattiene amabilmente con un distinto signore dalla testa recante le fattezze dell'animale. Vi sono poi altri esempi dove sono rappresentati dei macelli, come *Fleischerwager* del 1929 e *Berliner Fleischerei* del 1932. Il macello è un soggetto presente anche in un'opera più datata, del 1920, *Sonniges Land*, dove, sotto un cielo surreale in cui notte e giorno convivono, pascolano alcuni maiali assieme a un buon borghese dai tratti porcini che pasteggia col suo boccale di birra posato su un tavolino; alcuni insaccati fanno inoltre capolino dai denti di un cane, o dalle mani di un macellaio dal grembiule insanguinato. La pietanza così presente nel quadro sembra quasi ricordarci il nostro signor Klotz quando afferma che «I Tedeschi sono grandi consumatori di salsicce»[87].

Proseguendo nella disanima condotta da Antonello Negri e arrivando al nuovo millennio, troviamo l'installazione dell'americano Paul McCarthy[88], autore della «rappresentazione plastica più manieristicamente pop di un presidente americano», così descritta:

> La figura di Bush [il giovane] grande al vero, trattata secondo un iperrealismo che sembra strizzare l'occhio alla statuaria antica e a meno antiche poetiche del frammento, possiede erculeamente, dal di dietro, un maiale prono alle sue voglie. Il gruppo è contornato da avanzi di cibo tipici di un consumismo estremo, alternati a frammenti di corpi che si propongono a loro volta come avanzi. Un color rosa omogeneo e omogeneamente distribuito tiene insieme il tutto, come la vernice di un bel quadro[89].

L'opera suggerisce inoltre allo studioso le seguenti considerazioni:

> Il linguaggio qui messo in atto da McCarthy è tipico della satira, alla quale è permesso amplificare situazioni ricorrendo a mezzi espressivi e maniere poco ortodossi, anche grottescamente pornografici, come in questo caso, altrimenti censurabili. Sotto un rosa rassicurante e dolciastro c'è l'odore e l'orrore del 'nero': l'azione sessuale tra il presidente e quello che diventa un suo pari è metafora, o

[86] *Ibid*.
[87] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 615.
[88] L'opera, denominata *Static (Pink)*, è stata realizzata tra il 2004 e il 2009 in silicone e acciaio. Cfr. Introduzione alla mostra *Pig Island – L'isola dei porci by Paul McCarthy*, consultabile sul sito web della Fondazione Nicola Trussardi, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/pig-island/ (ultima consultazione: 18 maggio 2022).
[89] A. Negri, *Rosee brecce, ovvero dell'iconografia del maiale*, cit.

> parte per il tutto, di una marcescente ossessione generale e irrefrenabile al consumo indifferenziato, all'accumulo dei veleni, all'autocombustione, ecc. ecc.[90]

Il maiale sembra così monumentalizzarsi, divenire cifra di paragone per quella che è forse la figura contemporanea più di tutte capace di racchiudere le istanze del potere, da quello economico a quello militare, fino a sincronizzarsi come emblema del capitalismo stesso: il presidente degli Stati Uniti d'America.

Tornando a *Porcile*, nella tragedia a godere dell'amore dei maiali non è un simbolo del potere come George Bush Jr., ma Julian. E il ragazzo è anche iconicamente qualcosa di completamente diverso rispetto al presidente americano, anzi, è uno di quei personaggi che Massimo Fusillo descrive come quelle «vittime innocenti» predilette dallo scrittore: «tutte figure in cui il narcisismo manieristico di Pasolini tendeva più o meno a identificarsi»[91]. Se per McCarthy il gesto sodomita è appannaggio del potere, per Julian questo diviene qualcosa di tanto diverso da far assumere ai maiali tutt'altro aspetto di significazione. Vedendo come vi si riferisce Klotz facendo riferimento a Grosz e come vi si relazioni invece Julian sembrerebbe che in *Porcile* l'animale non abbia dunque un significato univoco.

L'atto sessuale così come ce lo presenta McCarthy nella sua istallazione, perpetrato da Bush sulla sua vittima porcina, sembra più vicino a quello che Pasolini descrive in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*:

> tutto il sesso che c'è in *Salò* (e ce n'è in quantità enorme) è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole è la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento). Dunque il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un ruolo metaforico orribile[92].

Tra *Porcile* e *Salò*, oltre all'attuatore, è dunque differente anche la caratteristica dell'atto sessuale: le «Ripetizioni infinite di una sola cosa» che nel primo caso Julian «vuole stare fermo a godersi»[93] come manifestazione estrema e sublime del suo amore, nel secondo, come descrive il duca di Blangis, si deteriorano come corrotte da una degradante ed epocale trasformazione: «Il gesto sodomita ha il grande vantaggio di poter essere ripetuto centinaia di volte. [...], la reiterazione, è indispensabile perché il morto rinasce a livello della mostruosità»[94], rivelandosi così quale atroce segno di sottomissione che il potere infligge sul più debole.

Tra *Salò* e le opere di McCarthy c'è poi anche qualche altra piccola e sfumata

[90] *Ibid*.
[91] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 32.
[92] P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, cit., p. 2065.
[93] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 587.
[94] *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

affinità: una similmente feroce e beffarda furia squadrista che si può trovare nei fascisti del film di Pasolini, è ravvisabile in alcune installazioni audiovisive dell'americano, come *Pirate Party, Houseboat Party* e *F-Fort Party* del 2005, dove: «Con gesti e risate sguaiate, corsari e soldati si dedicano a pratiche violente e volgari del tutto immotivate come se l'azionismo viennese incontrasse la finzione e il glamour di Hollywood»[95]. Orge grottesche immerse in una sfrenata anarchia similare a quella descritta sempre dal duca di Blangis: «noi fascisti siamo i veri anarchici, naturalmente una volta che ci siamo impadroniti dello stato, infatti la sola vera anarchia è quella del potere»[96].

Le sculture che McCarthy realizza, con silicone, polistirolo, creta, «trasformano l'etica della società civile in branco animale. Scrive l'artista: «L'uomo diviene maiale e il maiale diviene uomo"»[97]; McCarthy, attraverso un immaginario clownesco e ferino «dà forma animale alla società in cui vive e ordine bestiale al cittadino. [...] trova nel silicone l'osceno complemento e l'amorale regola dell'aspetto legale imposto dall'alto»[98]. *Pig Island – L'isola dei maiali* è una di queste opere, occupante più di 100 metri quadrati, nata nello studio dell'artista e generata, in un continuo divenire, come matrice per le altre sue realizzazioni: «McCarthy lavora a questa gigantesca scultura (11 x 10 x 6 metri) da sette anni e la considera "una performance che parla del processo stesso della cultura". La *Pig Island* raccoglie un'antologia surreale dei temi che hanno animato il suo lavoro (l'artista la chiama "la madre")»[99]. Vi si ritrovano infatti le forme originali delle sue creazioni, intrappolate e incastonate all'interno al modo dei *Merzbau* di Schwitters, accumulate fino a quando l'artista non ha criticamente decretato l'opera come conclusa:

> L'installazione *Pig Island – L'isola dei porci* è un luna park carnevalesco in cui gli uomini si comportano come maiali: un'isola del tesoro alla rovescia, dove pirati dei Caraibi ed eroine si abbandonano a una festa indiavolata, un nuovo naufragio della speranza[100].

Notiamo sia nei video di McCarthy che in quest'opera un forte riferimento al *party*, alla festa, sprofondamento dell'uomo contemporaneo massificato in una inconscia, e tanto inutile in quanto concessa, fuga dall'alienamento. Ed è in questa

[95] Introduzione alla mostra *Pig Island – L'isola dei porci by Paul McCarthy*, consultabile sul sito web della Fondazione Nicola Trussardi, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/pig-island/ (ultima consultazione: 22 maggio 2022).
[96] *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.
[97] L. Parmesani, *Pig island e lo shock dell'occidente*, «Domus», 938, luglio-agosto 2010, p. 90.
[98] *Ibid.*
[99] Ivi, p. 94.
[100] Introduzione alla mostra *Pig Island – L'isola dei porci by Paul McCarthy*, consultabile sul sito web della Fondazione Nicola Trussardi, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/pig-island/ (ultima consultazione: 18 maggio 2022).

festa che i maiali di *Pig island* rincontrano quelli di *Porcile*; è la festa nella villa (una festa dove i contadini non sono invitati e alla quale anzi, forse qui ancora coscienti della distinzione di classe, «non vogliono partecipare»)[101], la festa della ricca borghesia industriale: «laggiù, / nel luogo dove il cocktail della Fusione infuria: / là ti aspetta il compromesso, sì, ma anche la libertà / dell'eresia e della rivoluzione»[102]. E similmente è la festa della società dello spettacolo, che «viene trasformata» da McCarthy «in un inferno orgiastico da esibire e da consumare: nell'isola dei maiali»[103]. Due luoghi, questi, dove gli uomini acquistano dunque le fattezze dei porci.

Ma tutt'altro tipo di festa si consuma anche nel porcile di Julian, in quello "sprofondo" di cui parla Maracchione, nella discesa agli inferi che compie, analogamente alle figure di McCarthy, in fuga dall'alienazione. Come individua accuratamente Franca Angelini: «La festa, come sempre in Pasolini, ha l'ebbrezza di Dioniso, del vino che conduce anche alla morte e, come nelle Baccanti, all'orgia e all'uccisione cerimoniale»[104]. Il collegamento che qui si propone è, nuovamente e inevitabilmente, con Girard: «In quasi tutte le società vi sono *feste* che conservano a lungo un carattere rituale. L'osservatore moderno vi ravvisa soprattutto la trasgressione dei divieti. [...] Non possiamo dubitare che la festa non costituisca una commemorazione della crisi sacrificale»[105], ovvero: «La festa è basata su una interpretazione del giuoco della violenza che presuppone la continuità tra la crisi sacrificale e la sua risoluzione. Inseparabile, ormai, dal suo epilogo favorevole, la crisi stessa diventa materia dei festeggiamenti»[106].

Nelle proprie opere, Pasolini e McCarthy, eseguono un'analoga κατάβασις, uno sprofondare nelle profondità ctonie, che realizzano lastricando una discesa sulfurea, diretta fino al ventre della bestia:

> «Ciò che a me interessa [dice McCarthy], però, è la consapevolezza di essere all'interno di una struttura che consente di prendere coscienza della propria interiorità», un'interiorità strutturata come un inconscio, come un laboratorio dove si lavora per dare volto al sogno intimo e privato, alla catastrofe globale[107].

L'intimità di McCarthy è così rivelata mettendo a nudo, offrendo ed esponendo il luogo privato del suo lavoro creativo.

La differenza in questi due sprofondare è però avvertibile nella mutazione epo-

[101] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 638.
[102] Ivi, p. 633.
[103] L. Parmesani, *Pig island e lo shock dell'occidente*, cit., p. 90.
[104] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 72.
[105] R. Girard, *La violenza e il sacro*, cit., pp. 170-171.
[106] Ivi, p. 172.
[107] L. Parmesani, *Pig island e lo shock dell'occidente*, cit., pp. 90-91.

cale avvenuta nella civiltà occidentale alla fine del Novecento, mutazione che Pasolini per primo ha visto germogliare dolorosamente sotto i suoi occhi e ha denunciato con le sue opere e con i suoi interventi polemici. L'inconscio di Julian è l'inconscio di un intellettuale, come tale legato a istanze culturali che comunque possono essere definite come "alte": nel suo fondo intravediamo infatti Dante e Spinoza come chiavi di lettura portanti. L'inconscio che invece elabora McCarthy, è quello di chi ormai appartiene, irreversibilmente, alla società consumistica e omologata:

> ormai nella nostra società anche l'inconscio è già colonizzato; nel momento in cui ci guardiamo dentro e andiamo nei nostri luoghi più profondi, nei nostri luoghi più segreti, invece di trovare il nostro inconscio troviamo il ketchup[108], troviamo Walt Disney[109], e ci scopriamo tutti identici gli uni agli altri[110].

L'amara ironia di McCarthy è analoga a quella che Pasolini riconosceva di stare acquisendo invecchiando, una "ironica saggezza" che, suo malgrado, stava prendendo posto in lui, man mano che il concetto di speranza perdeva, invece, sempre più irrimediabilmente di senso.

Il doppio *Porcile*

Concludendo, come avverte Spinoza davanti al recinto fatale: «Certo, resta da stabilire qual è il vero porcile»[111]. Risulta infatti evidente come i porcili della tragedia siano due, come intuisce Irene Pozzi analizzando lo schema temporale del testo drammatico di *Porcile*: il «porcile dei porci (con cui indico il tempo interiore di Julian in riferimento indiretto – allusivo – al luogo od alla temporalità del porcile, sempre collocata in un altrove, in forma di racconto secondo, rispetto alla fabula)» e il «Porcile (in questo caso, indicherò con Porcile quel che si potrebbe anche denominare "tempo del Porcile della Storia": ovvero la temporalità della metafora storica Porci – borghesi – nazisti presente nei quadri di Grosz, piano allusivo temporale che corre in parallelo a quello del porcile dei porci)»[112].

Se i porcili sono due, i maiali acquistano invece tre diverse sfumature, o meglio,

[108] Tra le opere di McCarthy vi è una confezione di ketchup gigante, una struttura gonfiata ad aria raffigurante una bottiglia dalle marcate reminiscenze pop.
[109] L'idea originale di *Pig Island* deriva dall'attrazione Disney "I pirati dei Caraibi".
[110] M. Gioni, intervento tratto dalla conferenza *La bella e la bestia, le opere di Paul McCarthy* (Milano, 24 giugno 2010), reperibile in formato video all'indirizzo web http://vimeo.com/38779500 (ultima consultazione: 20 maggio 2022).
[111] P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 630.
[112] I. Pozzi, *Porcile: il testo drammatico di Pasolini tra voce interiore e temporalità*, «Pagine Corsare», http://pasolinipuntonet.blogspot.it/2012/04/ii-porcile-il-testo-drammatico-di.html (ultima consultazione: 20 maggio 2022).

un preciso grado di figurazione più un altro livello che invece è doppio. Il primo è nel porcile borghese, dove sono gli uomini a diventare animali, come nota Pasolini a riguardo della sua pellicola: «È il potere che rende porci (*pigs*) gli uomini. Porci in senso metaforico e, devo dire, ingiusto: perché i personaggi più simpatici del film sono i porci veri. Essi sono innocenti»[113]. Infatti i maiali, che, antropomorfizzati nella villa borghese, assumono una valenza negativa, nel porcile dei porci, presentati nella loro forma pura e naturale, rappresentano, invece, la doppia "via d'uscita" di Julian dall'alienazione. In questa sono dunque racchiuse le restanti due sfumature di interpretazione che, come ormai abbiamo chiaramente definito, sono individuabili nella duale simbologia dell'inconscio (il sogno) e dell'autodistruzione (il sacrificio): «Comunque si intenda la scelta dei maiali, certo è che il figlio rifiuta cultura e storia scegliendo la natura e certo è che gli indifferenti maiali lo trasportano, divorandolo, nel territorio del sacro, facendo di lui l'innamorata vittima dell'oggetto del suo amore»[114]. Gli animali, nonostante siano i divoratori di Julian, dimostrano così, in definitiva, una naturale, quanto barbara e bestiale innocenza, quella stessa sacrale innocenza così cara a Pasolini e così frequente nelle tante sfumature del suo immaginario e della sua poetica.

[113] Appunti di P.P. Pasolini riportati in W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 3132.
[114] F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 176.