Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Animali nella letteratura italiana

Artikel: I maiali di Pasolini : "Porcile" tra apologo e autoritratto

Autor: Sabbatini, Marco

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-270857

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

I maiali di Pasolini: *Porcile* tra apologo e autoritratto

Porcile, nato come testo teatrale, fornirà all'omonima pellicola pasoliniana l'episodio che s'intreccia con quello intitolato *Orgia* nel trattamento originale. È solo l'ultima metamorfosi di un testo che si sviluppa sulla falsariga del progetto di riscrittura dantesca avviato nei primi anni Sessanta con *La Divina Mimesis*: nella scaletta della prima stesura di *Porcile*, il protagonista sogna infatti una discesa all'inferno durante la quale assiste «ai più atroci martiri e carneficine»[1]. Oggetto di questa «I VISIONE» è in particolare «une nave di negrieri del '600», le cui vicende preannunciano l'incubo dei lager nazisti, tema centrale della redazione definitiva. A fare da Virgilio a Julian è Zaùm, «fratello di Dadà»[2], come risulta da due episodi successivamente esclusi. Questo bizzarro personaggio, che si accompagna con un mandolino, invita Julian a «fare un'esperienza ultraterrena, una 'summa' / che comprende Inferno, Purgatorio e Paradiso»[3]. Il suo discorso è cosparso di elementi parodici che rinviano direttamente al poema dantesco. Stando sempre alla scaletta della prima stesura, Julian ha una seconda visione dai risvolti fantascientifici, fondata questa volta su Spinoza e la filosofia indiana: «Sogna di essere (o è addirittura, meglio) in una grande nave spaziale (diretta a un pianeta): durante il viaggio si realizza la filosofia di Spinoza (o qualche altra Utopia; o il bramanesimo)»[4]. Come si vede, quelli che saranno i motivi centrali di *Porcile* sono già tutti presenti nel progetto iniziale, ma il racconto non ha la secca linearità della versione teatrale definitiva. Le analisi teoriche proposte da Spinoza nel decimo episodio trovano una concreta illustrazione nella vicenda dei negrieri, ambientata nello stesso secolo del filosofo, all'inizio di quel lungo processo storico che sfocerà nei lager e nell'olocausto.

I modelli e le fonti ai quali Pasolini sembra attingere sono alquanto eterogenei: *Amleto* di Shakespeare per la trama generale e i rapporti tra

[1] Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001, p. 647.
[2] *Ibid.*, p. 650.
[3] *Ibid.*, p. 649.
[4] *Ibid.*, p. 648.

Marco Sabbatini, «I maiali di Pasolini: *Porcile* tra apologo e autoritratto», *Versants* 55:2, fascicolo italiano, 2008, pp. 69-78

Julian-Amleto e Ida-Ofelia, ma anche *L'Idiota* di Dostoievski per la strana catalessi del giovane protagonista; per i cognomi di alcuni personaggi e l'evocazione dei campi di sterminio, il volume *Medicina disumana*[5], la cui traduzione, uscita nell'ottobre 1967, permette di datare la prima stesura di *Porcile* all'autunno di quell'anno. I dialoghi vengono poi rielaborati durante la lavorazione del film (autunno 1968-primavera 1969). Da una stesura all'altra, il testo perde tutti i suoi connotati dantesco-infernali, che ricollegavano direttamente l'opera alla *Divina Mimesis*: vengono tagliati gli episodi di Zaùm e dei negrieri; il solo elemento fantastico che rimane è la presenza di Spinoza nel porcile.

Il motivo centrale di *Porcile*, cioè la scandalosa zoofilia e l'atroce morte di Julian, è ispirato da un fatto di cronaca narrato in un saggio di psicanalisi, come rivela l'autore stesso: «I porci. Ho letto un libro sulla psicoanalisi in cui si parlava dell'amore di un giovane per i maiali. Sono rimasto colpito da un fatto riguardante un siciliano che dopo aver assassinato suo figlio aveva buttato il corpo ai maiali, che lo avevano divorato interamente.»[6]. Nella scaletta della prima stesura, l'irresistibile attrazione provata da Julian per i maiali viene presentata come «un amore tragico (molto sensuale, carnale ecc. ma sublime)»: «egli può amare sessualmente solo i maiali, nei loro porcili» e, alla fine, viene «sbranato e divorato dai maiali»[7]. Nulla sembra annunciare qui quella che sarà la principale caratteristica di questi animali in *Porcile*: la loro straordinaria polisemia.

I maiali hanno infatti nel testo teatrale e nel film una doppia valenza: Julian ama veri maiali e un episodio, quello di Spinoza (tagliato nella pellicola), si svolge in un vero porcile (che si vede, assieme ai suoi occupanti, mentre scorrono i titoli di testa); ma Julian è anche vittima di maiali metaforici, i padri capitalisti e borghesi, nel metaforico porcile della Germania neocapitalista. «*Porcile* simbolizza la relazione tra l'antico e il nuovo capitalismo, rappresenta un caso limite ed io ho necessità di scegliere casi limite. Anche i personaggi sono casi limite, quasi dei simboli, e devono esprimersi radicalmente» scrive Pasolini[8]. L'equazione *porci* = *ricchi/potenti/borghesi*

---

[5] *Medicina disumana. Documenti del «Processo dei medici» di Norimberga*, a cura di Alexander Mitscherlich e Fred Mielhe, Milano, Feltrinelli, 1967.

[6] Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, p. 209.

[7] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 647.

[8] Pasolini, *Le regole di un'illusione*, *op. cit.*, p. 208.

non è certo nuova nella letteratura italiana moderna: «ricco come un maiale» è una metafora ricorrente in Giovanni Verga; e dello stesso Pasolini basta citare il famoso verso: «Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci»[9]. La società neocapitalista è dotata di un enorme ventre onnivoro[10] al quale è impossibile sfuggire, come dimostrerà il tragico destino di Julian, vittima di un potere cinico e osceno (non per caso il giovane viene «martirizzato» mentre si celebra la «Festa della fusione», che evidenzia la continuità del potere borghese con il nazismo). «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»[11]. Assistiamo quindi a un totale rovesciamento dei valori: da una parte, gli animali diventano oggetto d'amore; dall'altra, gli uomini vengono animalizzati. I porci veri si situano al di là del bene e del male, mentre quelli metaforici sono carichi di gravi colpe. A questa grottesca metamorfosi si allude più volte nel testo: «resta da stabilire qual è il vero porcile», ironizza Spinoza quando incontra Julian «nel porcile dei porci»[12].

Pasolini sembra recuperare l'ironia straniante di certi procedimenti brechtiani. Al drammaturgo tedesco viene affiancato il pittore Grosz, che disegnava gli odiati borghesi con volti porcini: «per Grosz, contemporaneo di Brecht, i ricchi erano raffigurati come maiali»[13]. Ma questo prestito pittorico viene «nominato» piuttosto che rappresentato: il mondo di Grosz, pur continuamente rievocato nel dialogo, si riduce a qualche relitto figurativo[14]. Quello che contraddistingue i porci borghesi di Pasolini è la facoltà di questi personaggi a percepirsi in quanto maiali. Lo zoomorfismo grottesco, *à la manière de* Grosz, dei rappresentanti del capitalismo sfocia in un continuo autosarcasmo: «I tempi di Grosz e di 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», proclama il Padre nel III episodio[15]. L'insistenza su questa autoraffigurazione zoomorfica segnala

---

[9] «Alla mia nazione», in *La religione del mio tempo*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2003, t. I, p. 1027.
[10] Cfr. Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 612.
[11] Pasolini, *Le regole di un'illusione*, *op. cit.*, p. 207.
[12] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 630.
[13] Pasolini, *Le regole di un'illusione*, *op. cit.*, p. 209.
[14] Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da* Accattone *al* Decameron*)*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 125.
[15] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 589 (cfr. anche pp. 609, 613 e 628).

una delle letture possibili dell'episodio finale: ogni società divora coloro che non rispettano le sue leggi. Anzi, come dichiara Pasolini nel *Sogno del centauro*, «la società attuale schiaccia non solo i figli disubbidienti, ma persino quelli che si compiacciono dell'ambiguità»[16]. Di fronte alla cultura umanistica del Padre, alla tecnocrazia di Herdhitze o al progressismo conformista di Ida, Julian afferma la sua totale, narcisistica, singolarità: «Niente di ciò che è di tutti è mio»[17]. Né consenziente né dissenziente, il figlio di Klotz è - paradossalmente - caratterizzato dalla sua identità sfuggente, come appare chiaramente nel ritratto contraddittorio tracciato da Ida e dalla Madre nell'episodio V. E di Julian divorato dai maiali, così come degli ebrei nei campi di sterminio nazisti, non rimarrà nulla, neanche un «bottone». La Germania neocapitalista non è altro che la resurrezione industriale del Terzo Reich nazionalsocialista: è bastata una plastica facciale a fare di Hirt un uomo nuovo. Rifiutando ogni vita sociale, Julian rifiuta la civiltà moderna, nata da quella stessa Ragione che verrà abiurata nell'episodio X da Spinoza. Il *Don Chisciotte*, la *Monadologia*, l'*Etica*, «libri sublimi», «non hanno fatto altro / che dar gloria» ai Potenti: sono «opere / nate da un mondo che avrebbe prodotto, alla fine, / il tuo padre umanista e il suo socio tecnocrate». La modernità, che culmina nel lager e nell'olocausto, compie i suoi primi misfatti riducendo alla schiavitù gli esseri umani, come illustra l'episodio poi escluso dei negrieri, ambientato proprio all'epoca di Spinoza, cioè nell'età che sarebbe secondo Pasolini all'origine di quell'olocausto a più larga scala che sta devastando la millenaria cultura umana. La morte di Julian serve a «testimoniare», come rivela Spinoza, «questa forma di linguaggio / che nessuna Ragione può spiegare, neanche / contraddicendosi»[18]. Il suo martirio richiama il tragico destino degli schiavi e degli Ebrei, ma è anche un atto di rifiuto assoluto di quella *modernità* che ha portato l'intera umanità sull'orlo dell'abisso: per sottrarsi all'immondo porcile metaforico della storia borghese, Julian deve recarsi nel porcile reale e offrirsi in olocausto.

Nella scaletta della prima stesura, Julian conosce «il proprio desiderio di essere martirizzato (?)»[19]. Il giovane viene più volte assimilato a un

---

[16] Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1489.
[17] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 586.
[18] *Ibid.*, p. 636.
[19] *Ibid.*, p. 647.

santo[20] o addirittura a Cristo[21]. Ritroviamo qui un tema tipicamente pasoliniano: dal dominio della Ragione ci si libera solo attraverso il recupero del sacro. Questa liberazione non si fonda sull'intelletto bensì sulla mera testimonianza corporale: «in quanto tu sei felice tu sei. / Col tuo essere ti esprimi», spiega a Julian Spinoza, che ama in lui «la sola, la pura presenza di un Dio che non consola»[22]. I maiali, divorando Julian, lo trasportano nel territorio del sacro, facendo di lui una specie di santo martire, come afferma lo stesso personaggio nel trattamento cinematografico:

> Una vocazione al martirio? Ogni tanto i segni della tragedia che mi succede dentro senza che lo sappia si fanno vedere. Ma non è angoscia, è una specie di felicità che mi paralizza. I mesi in cui sono stato in coma... tu mi vedi irrigidito, bloccato come un morto... non è sciopero: è una specie di estasi! Quando sono così potresti mordermi come quel maialino, io non sentirei niente; come un santo![23]

La società di Klotz e Herdhitze divora i suoi figli, ma questo sacrificio rappresenta la possibilità di un mistico riscatto che ci riporta in un mondo lontanissimo, arcaico, presocratico e precristiano. Il tema acquista nella versione cinematografica un significato più articolato e complesso in quanto la storia di Julian alterna con quella di un personaggio simmetrico e complementare, interpretato da Pierre Clémenti: Pasolini intreccia la trama 'tedesca' sviluppata nel testo teatrale con le vicende di un gruppo di emarginati che vivono sui pendii dell'Etna e che si dedicano al culto del cannibalismo.

Nell'episodio originariamente intitolato *Orgia*, il protagonista viene spesso paragonato a una «bestia» che emette «grugniti»[24] e viene anche lui divorato (dai cani). Pasolini stabilisce un chiaro parallelismo tra zoofilia e cannibalismo: l'amore di Julian per i maiali, spiega, è «un amore simbolico, un simbolo analogo al cannibalismo. Con questa sfumatura: 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 -

---

[20] *Ibid.*, p. 600: «come un santo imbalsamato, né morto né vivo»; p. 636 «molti santi hanno predicato / senza dire una sola parola».

[21] Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001, t. I, p. 1125: «il dolore spettacolare d'un crocifisso».

[22] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 636.

[23] Pasolini, *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 1163.

[24] *Ibid.*, p. 1106.

lo lascia a mezza strada»[25]. Il personaggio interpretato da Pierre Clémenti, proprio per quella sua assoluta diversità che lo avvicina alla vitalità istintiva dell'animale, trova nella morte un senso di intensa e mistica voluttà che lo fanno più direttamente penetrare nella dimensione del Sacro:

> Il piacere, forse, dell'essere uccisi; il piacere, intenso come quello del sole, in un'accesa e fermentante primavera, di non essere stato uomo fra gli uomini, ma qualcosa di diverso. Qualcosa di indecifrabile nel decifrabile; il frutto di una necessità, una testimonianza orrenda, con l'orgiastica gioia sessuale che ne nasce, l'ebbrezza della perdizione, la sua intimità, il suo ardore carnale, il suo odore pesante, la meravigliosa vergogna, la sua attrazione che rende senza valore il resto della vita, la sua veggente bestialità, la sua somiglianza, per intensità di vita, col raccoglimento della morte[26].

Questo personaggio si situa al di qua o al di là della dimensione umana troppo umana dalla quale il figlio di Klotz non riesce a distaccarsi del tutto, rimanendo «a metà strada». Pasolini si identifica chiaramente a Julian, in cui è possibile riconoscere la figura del poeta assassinato, cara alla letteratura moderna dal prologo di *Così parlò Zarathustra* (il personaggio del funambolo morto, primo compagno del profeta sulla via dell'oltre-uomo)[27] al *Poète assassiné* di Apollinaire fino alla «Conclusione funerea» di *Una disperata vitalità* e a molte altre pagine pasoliniane[28]. Emarginato, condannato alla solitudine dalla sua diversità di saltimbanco, il poeta moderno deve fingere di essere morto alla vita per potere celebrare il suo essere al mondo. Pasolini, a proposito della versione cinematografica di *Porcile*, precisa in termini molto espliciti:

> Léaud è diverso, vive in modo misterioso, irrazionale; si potrebbe dire che fa poesia della propria vita, ed è questo il motivo per cui la società lo divora. In effetti, non possedendo altra fede che la 'ragion pratica', il mondo borghese non può tollerare i poeti e tenta di integrarli, quando non cerca di sbatterli in prigione. La grazia, per Léaud, è l'irrazionalità, il mistero[29].

---

[25] Pasolini, *Il sogno del centauro*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, *op. cit.*, p. 1489.
[26] Pasolini, *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 1117.
[27] Cfr. Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai «Chants de la mi-mort» a «Hermaphrodito»*, Roma, Salerno, 1997, pp. 255-263.
[28] Pasolini, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, pp. 1200-1202; cfr. i passi segnalati, in una prospettiva discutibilmente esoterica, da Giuseppe Zigaina in *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 11-99.
[29] Pasolini, *Le regole di un'illusione*, *op. cit.*, p. 209.

Non sorprende quindi che l'autore veda in Julian un vero e proprio alter ego: «Io mi identifico in parte col personaggio interpretato da Jean-Pierre Léaud (l'ambiguità, l'identità sfuggente e, insomma, tutto quello che il personaggio dice di se stesso nel lungo monologo rivolto alla sua 'ragazza' che se ne va)»[30]. La funzione del bellissimo soliloquio, al quale fa da raziocinante *pendant* l'episodio di Spinoza nel testo teatrale, è fondamentale nell'economia delle due versioni di *Porcile* in quanto rappresenta un appassionato autoritratto poetico ed erotico-esistenziale di Pasolini.

L'immersione nella vita provocata dall'amore di Julian per i maiali richiama la «disperata / passione di essere nel mondo» del poeta delle *Ceneri di Gramsci*[31], per il quale «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto»[32]. Come spiega Julian nel suo monologo, questa immersione nella realtà è possibile solo escludendo tutto ciò che è «ereditario, o possesso padronale, / o naturale dominio almeno dell'intelletto»[33]; il personaggio sfugge così a quello che era il dilemma finale delle *Ceneri*: «Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?»[34].

Il monologo di Julian sembra rieccheggiare le problematiche di un testo al quale Pasolini, pur non citandolo mai esplicitamente, doveva essere molto sensibile: l'*Esame di coscienza di un letterato* di Renato Serra, autore che ha letto e meditato (Serra viene più volte evocato negli scritti degli anni Quaranta e Cinquanta). Tacciato di onanismo da Benedetto Croce, l'*Esame* è diviso, come si sa, in due parti conformi al sofferto dualismo serriano: prima il cogitare, poi il vivere. Un ordine inverso a quello che incontriamo nella versione teatrale di *Porcile*, dove l'episodio raziocinante di Spinoza segue il soliloquio esistenziale di Julian. Nella seconda parte dell'*Esame*, quella alla quale sembra attingere il lungo monologo, l'interesse di Serra, come quello del personaggio pasoliniano, va alla «verità». Viene evocata la «passione» del vivere *hic et nunc:* alleggerito dal peso del discorso ragionante e argomentato, il soggetto è immerso in un paesaggio nel quale il pensiero si tramuta in sensazione; il vincolo

---

[30] *Ibid.*, p. 207.
[31] «Le ceneri di Gramsci», in Pasolini, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 823.
[32] «Il pianto della scavatrice», *ibid.*, p. 833.
[33] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 623.
[34] «Le ceneri di Gramsci», in Pasolini, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 826.

corpo-mondo è vissuto come esperienza individuale e irrepetibile e al tempo stesso condivisibile con coloro – i «richiamati delle ultime manovre», «tutti fratelli»[35] – che sono immersi nel grande fiume della realtà fenomenica. Per Serra come per Pasolini, la vita risulta «irriducibile nella sua animalità istintiva e primordiale»[36]. Anche la scelta finale dell'intellettuale romagnolo, che consiste nel «non» scegliere, richiama quella di Julian, né consenziente né dissenziente.

Il monologo pasoliniano può essere suddiviso in cinque sequenze, i cui motivi centrali richiamano quelli presenti nell'*Esame* in una successione spesso analoga:

1) *l'amore di Julian e i «fenomeni» che esso produce in lui (pp. 622-23).*
L'«amore» di Serra ha per oggetto la letteratura, che ha sempre considerato «la cosa più estrinseca e meno compromettente»: «Dopo aver lasciato tutto il resto, questa è l'unica parte che mi rimane»[37]. Ritroviamo lo stesso processo di esclusione in Julian: «Dalla realtà / io ho dunque escluso - con l'ebbrezza della restrizione - / tutto ciò che è mio obbligo / [...] / Che cosa mi resta? Tutto ciò che *non mi appartiene*», vale a dire la natura, i maiali e i contadini.

2) *la giornata di Julian e la sua concezione della vita (pp. 623-24).*
L'amore di Julian lo «immerge nella vita» o, meglio, nella «realtà», dalla quale ha escluso, come abbiamo visto, tutto ciò che è suo obbligo. Questo tentativo di sfuggire al «naturale dominio almeno dell'intelletto» ha il suo corrispettivo quasi perfetto nell'*Esame*, là dove Serra in un analogo sforzo di estrema sincerità esplora le pieghe più recondite del suo essere corporale:

> Ecco quello che importa. Resto così sospeso ad assaporare la mia libertà nelle sensazioni che l'attraversano [...].
> Che cosa rimane di tutto il peso di prima? [...]
> Esso [=sospiro] è mio. È il mio essere, che non posso cambiare; e non voglio. È la parte più oscura e più vera di me stesso. Quando tutto il resto se n'è andato, questo solo mi è rimasto. [...] Ho potuto distruggere nella mia mente tutte le ragioni, i motivi intellettuali e universali, tutto quello che si può discutere, dedurre, conclu-

[35] Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, a cura di Marino Biondi e Roberto Greggi, Cesena, Il Vicolo & Il Ponte Vecchio, 1996, pp. 109 s.
[36] *Ibid.*, p. 98.
[37] *Ibid.*, pp. 103 s.

dere; ma non ho distrutto quello che era nella mia carne mortale, che è più elementare e irriducibile, la forza che mi stringe il cuore. È la mia passione[38].

3) *l'evocazione dei contadini, che gli appaiono anche in sogno (pp. 624-25).*
Avendo escluso dalla realtà tutto ciò che è obbligo, a Julian restano (oltre alla natura e ai maiali) i contadini, che «al [suo] passaggio, / [lo] salutano con un sorriso radioso, / e complice, sì, proprio complice». Una complicità che Serra sembra condividere quando incrocia gli umili commilitoni e la gente della sua terra: «Tanto, quello che conta non è la parola; è l'occhiata di complicità che ci scambiamo e che ci unisce, anche su rive opposte e con animo diverso, gente legata alla stessa sorte, che s'incontra e si riconosce»; «ci son tutti quelli che si aprono a un sorriso istintivo nell'incontrarmi - sorriso semplice e lieto»[39]. Il loro «andare insieme»[40] richiama la marcia sognata da Julian: «Vengono avanti / e niente potrebbe arrestarli».

4) *il rapporto erotico e il ritorno alla realtà (pp. 626-27).*
Dopo l'amore, i colori del mondo diventano «intollerabili», ma il ritorno alla realtà provoca poi in Julian orribili incubi. L'«ora di passione» vissuta da Serra è contrassegnata da circostanze e fenomeni analoghi a quelli evocati da Julian - metamorfosi dei colori, tramonto, ritorno alla realtà dopo l'intensità dell'esperienza vissuta:

> I colori rincrudiscono sulla terra nuda e brillante sotto le nubi gonfie; il verde che si rinfresca e il turchino che s'agghiaccia; luce di primavera nel finire del giorno. [...]
> E insieme con ciò, dopo e prima di tutte le cose, la mia passione: angoscia: vita di questo momento. [...]
> Ritrovo il contatto col mondo e con gli altri uomini, che mi stanno dietro, che possono venire con me. [...]
> Non voglio né vedere né vivere al di là di questa ora di passione[41].

5) *il racconto di un sogno premonitorio (p. 627).*
Il monologo di Julian si conclude con la narrazione di un sogno la cui battuta finale - «Chissà mai qual è la verità dei sogni oltre a quella di renderci ansiosi della verità» - sembra ricalcare un interrogativo che

---

[38] *Ibid.*, pp. 106 s.
[39] *Ibid.*, p. 112.
[40] *Ibid.*, p. 111.
[41] *Ibid.*, pp. 106-108 e 112.

leggiamo nell'ultima pagina dell'*Esame*: «Che cosa ho io oggi di più sicuro a cui fidarmi, all'infuori del desiderio che mi stringe sempre più forte?»[42]

Se da una parte Julian è la vittima sacrificale del Potere, dall'altra il suo martirio è vissuto come un atto d'amore: «è un affetto / che ti attrae tra questi porci, e quindi ne sei schiavo», dice Spinoza a Julian, che subito conferma: «Mai affetto fu più forte di questo che mi attrae tra questi porci»[43]. Julian si offre in pasto agli amati maiali «come supremo momento di fusione e di amore»[44]. Un amore scandalosamente trasgressivo che lo isola dalle brutture del mondo e sfocia nell'autoerotismo: «Hai sempre saputo che saresti arrivato qui, in questo porcile, a separarti dal mondo, come in una masturbazione»[45]. Si tratta di un'esperienza ripetitiva, profondamente narcisistica: «Non c'è un "CHI", c'è soltanto il mio amore»[46]. L'altro è solo un corpo disponibile all'amplesso, come chiarisce il trattamento cinematografico: «era innamorato sul serio. O una cosa molto simile all'amore. Un amore vero, voglio dire, quello che ti fa vittima, da cui non ci si può liberare, cui bisogna dare tutto. / Insomma, quando non importa se l'altro non ti ama, basta che si lasci amare... E si prova gratitudine solo per questo»[47]. Impossibile non vedere nella zoofilia di Julian una rappresentazione metaforica dell'identità omosessuale. Il giovane protagonista di *Porcile*, la cui morte prefigura stranamente quella dell'autore, incarna lo stesso sogno di un possesso assoluto dei corpi che Pasolini perseguirà fino alla tragica notte del 1 novembre 1975. Dietro i maiali si nascondono *anche* i giovani corpi di proletari amati nelle notti in cui il poeta era solito girare «come un gattaccio / in cerca d'amore»[48]: quei «corpi senza anima» per i quali provava «un'infinita fame / d'amore»[49].

Marco SABBATINI
Université de Genève

---

[42] *Ibid.*, p. 112.
[43] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, pp. 632 s.
[44] Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 175.
[45] Pasolini, *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 1167.
[46] Pasolini, *Teatro*, *op. cit.*, p. 594.
[47] Pasolini, *Per il cinema*, *op. cit.*, p. 1138.
[48] «Poesie mondane», in *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 1101.
[49] «Supplica a mia madre», *ibid.*, p. 1102.