

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Il teatro pasoliniano tra cinema e poesia: l'esempio di *Porcile*

Maria Laura Chiacchiaerelli

Il Corvo: I professori vanno mangiati in salsa piccante
però chi li mangia e li digerisce diventa un po' professore anche lui.

Uccellacci e uccellini

Le sei tragedie pasoliniane della maturità si presentano come un esempio unico nel panorama teatrale italiano, un *corpus* fondato su temi ricorrenti che sconfinano dal teatro di parola al cinema, in continue metamorfosi che aggiungono nuovi significati e suggeriscono ulteriori ambiti di interpretazione. Questo modo di lavorare, che considera «teatro e cinema molto vicini l'uno all'altro»,¹ è esemplificato da *Porcile* sotto il cui titolo si celano tre opere diverse: il dramma in versi composto a partire dal 1967 e pubblicato postumo, la sceneggiatura del 1968 e il film presentato alla Mostra del cinema di Venezia il 30 agosto 1969.

Di regola, un progetto non scompare mai del tutto, - spiega Pasolini a Jean Dufлот – lo incorporo, lo integro in un altro che mi pare presenti un'urgenza più immediata. Così è stato per *Orgia*, che ho integrato in *Porcile* e non era originariamente che la prima parte di un film scritto tre anni prima. Inizialmente questo episodio doveva far da riscontro al film di Buñuel, *Simone del deserto*. Poi, abbandonato il progetto di gemellaggio, ne ho fatto una parte di *Porcile* aggiungendo un altro progetto, *Porcile* appunto, che ha dato il suo nome al film.²

Il dramma è ambientato presso Colonia, nella parte più industrializzata della Germania, ed ha come protagonista il giovane Julian, figlio di un di un ricco industriale, incapace di ricambiare l'amore di Ida perché rapito da una misteriosa passione amorosa; il padre, intento ad accrescere il proprio impero economico, scopre il vero volto del suo più grande rivale in affari, un medico nazista arricchitosi con i denti d'oro estratti dai cadaveri degli ebrei usciti dalle camere a gas, ma non può servirsi di questa verità per distruggerlo in quanto l'ex nazista è riuscito a scovare una verità ancora più terribile che lo annienterebbe, il perverso amore di Julian per i maiali; sulla base di un ricatto reciproco, che con lucida ironia Julian definisce «una storia di maiali per una storia di Ebrei...»,³ i

¹ Cfr. la conversazione con Jon Halliday in cui Pasolini afferma: «Quando scrivo una scena per il teatro, questa scena è anche cinematografica [...] tutti e due sono sistemi di segni che coincidono con il sistema di segni della realtà». *Pasolini su Pasolini*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1382-1383.

² P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1508.

³ P. P. PASOLINI, *Porcile* in Id., *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 619.

due fondono le loro società e, durante i festeggiamenti per la nascita di questo nuovo impero economico Julian muore, sbranato dai maiali della tenuta di famiglia.

Il film risulta abbastanza fedele al dramma, salvo discostarsene in alcuni particolari significativi.⁴ La differenza di maggior rilievo consiste nell'aggiunta di un episodio dedicato alla storia di una banda di predoni antropofagi, catturati dagli abitanti di una città vicina e condannati al patibolo per i loro crimini orrendi. La storia di Julian e quella dell'orda di cannibali, separate nella sceneggiatura, sono affiancate dal regista con un montaggio parallelo che culmina in un finale comune in cui si assiste alla costruzione dei patiboli per i predoni e all'ingresso di Julian nel porcile. L'episodio dei predoni sbranati vivi dai cani selvatici diviene così una storia esemplare, ambientata in un passato remoto, che funge da modello archetipico per la storia di Julian divorato dai maiali, i rispettabili esponenti di una società-porcile a cui egli cerca invano di sottrarsi. Come dimostra Maurizio Viano, «*Porcile* argues, visually, that there is an “other scene” with which we must reckon if we are to understand the ambiguities of the real»;⁵ analizzando dettagliatamente il montaggio delle due storie raccontate nel film (la cornice arcaica in cui l'attore Pierre Clementi interpreta il ruolo di un cannibale e la parabola moderna di un figlio «né ubbidiente, né disubbidiente» divorato dalla società) Viano intende sottolineare come «the editing is so perfect that it produces a meaning that stutures the two stories».⁶

L'atto del regredire, di volgere lo sguardo alla storia arcaica dell'uomo occidentale, è un procedimento che si può rintracciare nell'intera opera pasoliniana: Pasolini poeta, regista, critico, prende spesso spunto da un fatto attuale per volgere lo sguardo verso il passato, alla ricerca di un confronto con quell'alterità, arcaica e selvaggia, che l'uomo moderno rifiuta ma con cui è di continuo costretto a fare i conti dal momento che «niente in noi va distrutto e tutto coesiste».⁷ Con un'operazione assolutamente originale nel momento storico in cui stava operando (gli anni del boom economico dominati da un forte desiderio di modernità e di progresso), egli rilegge gli eventi del proprio tempo servendosi del sapere etnologico di Frazer, Lévy-Bruhl, Eliade, De Martino. Da questo peculiare dialogo derivano le riflessioni sulla perdita del sacro nel mondo moderno, sui sacrifici non rituali, sulla violenza “scientifica” che culmina con l'orrore dei forni crematori, ossessione che primeggia in tutta la produzione pasoliniana, da *Porcile* a *Salò*.

In un incontro con Jean Duflot, Pasolini pronuncia un elogio della barbarie, «la parola al mondo che amo di più» – confessa Pasolini – opponendo l'amore sviscerato per lo stato che precede la civiltà,

⁴ Per un confronto dettagliato tra l'opera teatrale, la sceneggiatura e il film si veda F. DI MAIO, *Pier Paolo Pasolini: il teatro in un porcile*, Roma, Albatros, 2009, pp. 249-263.

⁵ M. VIANO, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, 1993, p. 235.

⁶ Ivi, p. 220.

⁷ P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti, 2006, p. 482.

alla «decadenza generata dal binomio Ragione-pragma, divinità bifronte della borghesia».⁸ Tale antitesi sintetizza perfettamente l'ideologia che sta alla base di *Porcile*, sia nella versione teatrale che cinematografica, e non è un caso che la conversazione tra Duflot e Pasolini da questo momento in poi si sposti su *Porcile*: «la barbarie primitiva – chiarisce Pasolini al suo intervistatore – ha qualcosa di puro, di buono; la ferocia vi compare soltanto in casi eccezionali. Comunque, più primitiva è, meno è “interessata”, calcolata, aggressiva, terroristica...».⁹ Con queste poche parole Pasolini spiega chiaramente il senso dell'ardito accostamento operato nel film che dà un significato aggiunto al dramma, fornendo al lettore-spettatore una chiave di lettura in grado di svelare un percorso inedito all'interno del testo teatrale. Partendo dalla convinzione che tutte le società pre-industriali posseggono un proprio *sentimento del sacro* a cui conformano tutte le proprie espressioni, persino le manifestazioni più crudeli, egli individua l'inscindibile legame che in questo tipo di società la violenza ha sempre intrattenuto con la sfera del sacro. In quest'ottica anche l'atto più disumano, nutrirsi di carne umana, acquista i tratti della sacralità e il barbaro Franco Citti è considerato dal regista un innocente, capace di versare lacrime di fronte al tribunale che lo condanna,¹⁰ i pasti dei predoni sono per questo descritti nella sceneggiatura come dei rituali in grado di conservare una loro sacralità: «Scena 15. Esterno. Giorno. Gli assassini, adesso, come a un rito, dolcemente orrendo, mangiano in silenzio».¹¹

Di tutt'altro tipo è la violenza che la società tecnologica perpetra nei confronti di chi è diverso, una violenza sacrilega, scientifica, non rituale che trova il suo esempio estremo nella *shoah*.

«La borghesia neocapitalistica riesce sempre in qualche modo a eliminare, tra i suoi figli, quelli che non sono né “ubbidienti” né “disubbidienti”. Il mondo della produttività, la società dei consumi, li espellono, a loro modo. L'ordine esige l'ubbidienza totale».¹²

Gradualmente si chiarisce il senso profondo di questa storia enigmatica, a tratti paradossale, molto più vicina ad un racconto mitico che ad una storia ambientata negli anni Sessanta del secolo scorso, soprattutto per le vicende riguardanti la passione bestiale di Julian, che ricordano l'insana passione di Pasifae, o per quella morte anomala in cui lo *sparagmos*, lo smembramento delle carni, ci conduce nel regno di Dioniso.

Metaforicamente il porcile è la società, è la famiglia, sono le istituzioni che per perpetuarsi fagocitano e assimilano ogni forma di diversità; Julian raffigura la diversità per eccellenza, il Minotauro, l'anormalità che il signor Klotz si appresta ad immolare sull'altare del proprio impero

⁸ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1485-1486.

⁹ Ivi, p. 1487.

¹⁰ «I barbari piangono. È l'uomo moderno a pretendere che piangere sia cosa indegna. Il barbaro non ha il senso della dignità che ha il borghese». Ivi, p. 1488.

¹¹ P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 1111.

¹² P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1486.

economico,¹³ i veri antropofagi sono i governanti che, «armati fino ai denti» garantiscono quello stato di «normalità»¹⁴ in grado di consentire al vecchio potere, criminale e nazista, di rigenerarsi dalle ceneri della guerra e di rinascere, uguale a se stesso, sotto nuove sembianze. L'immagine di questa immobile vitalità del potere è incarnata nel film dal signor Klotz, costretto su una sedia a rotelle, ma pronto a trarre nuova linfa vitale dal nuovo potere in ascesa detenuto dall'ex nemico-futuro alleato, il signor Herdhitze.¹⁵

Cannibalismo e zoofilia sono due simboli della rivolta assoluta con cui Pasolini si identifica: con il predone antropofago impersonato da Pierre Clementi, «un intellettuale nietzscheano che aspira alla santità», condivide l'aspirazione alla «contestazione globale», una certa vocazione all'«anarchia apocalittica»; «l'ambiguità, la personalità sfuggente» lo avvicinano invece al personaggio di Julian, impersonato nel film dall'attore Jean Pierre Léaud.¹⁶

Per il predone-Pasolini «il cannibalismo è un sistema semiologico» a cui bisogna restituire «il suo pieno valore allegorico: un simbolo della rivolta portato alle sue estreme conseguenze. [...] Una forma di rifiuto totale e quindi una forma di linguaggio, di rifiuto mostruoso della comunicazione correntemente accettata dagli uomini».¹⁷

Analogamente per Julian-Pasolini la zoofilia è un linguaggio estremo utilizzato per esprimere il ripudio della società dei padri e della colpa più infame di cui essi si sono macchiati, l'orrore dei forni crematori, una colpa storica che nessun sacrificio può riscattare; la zoofilia è un ritorno allo stato di natura, un salto nel bestiale che vuole essere principalmente un rifiuto della cultura.¹⁸

Guidato da una «disperata sfiducia in tutte le società storiche»¹⁹ Pasolini traccia una rotta che rifluisce, procede a ritroso per recuperare le forme del dramma Barocco e dei Misteri Medievali, si spinge indietro nel tempo per rileggere i miti greci, tesse insieme le voci degli antichi e dei moderni, penetrando nel «pozzo del passato»²⁰ fino alle radici mitiche dell'uomo occidentale, alla sua arcaica violenza, mai disgiunta dalla sfera del sacro, ai suoi riti di fondazione che esigevano spargimento di

¹³ Si noti che la morte di Julian avviene proprio durante una festa-baccanale organizzata nella villa paterna per celebrare la nascita della società Herdhitze-Klotz. In questo modo l'autore sottolinea il carattere sacrificale di questa morte, iscrive la storia di Julian nella sfera del sacro e, allo stesso modo di Girard, riconduce la festa alle sue origini violente: «La festa propriamente detta è soltanto una preparazione al sacrificio, che ne segna nello stesso tempo il parossismo e la conclusione». R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2008, p. 171.

¹⁴ P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., p. 1113.

¹⁵ Tra i fogli dattiloscritti che Pasolini aveva preparato per una conferenza, l'autore indica il contenuto esplicito del film nell'ambiguo rapporto tra vecchio e nuovo capitalismo di cui la Germania rappresenta un caso limite. Cfr. *Notizie sui testi*, in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., pp. 3131-3132.

¹⁶ Ivi, p. 3132.

¹⁷ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1488.

¹⁸ Pasolini aveva letto e fatto propria la lezione di Lévy-Strauss, come dimostra anche nelle interviste rilasciate nello stesso periodo. Cfr. C. LÉVY-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

¹⁹ Cfr. *Notizie sui testi* in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., p. 3132.

²⁰ Cfr. F. ANGELINI, *Affabulazione di Pier Paolo Pasolini*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2007, Vol. 17, p. 510.

sangue, in cui si praticava il cannibalismo rituale e la comunione con la divinità imponeva sacrifici cruenti.²¹

Talvolta però lungo questo tragitto perseguito con determinazione l'autore si concede dei naufragi nell'onirico, «ma sono sempre sogni – come volevano gli amati barocchi – in presenza della ragione».²² Nel lungo monologo di addio a Ida, versi dai toni fortemente autobiografici per dichiarazione dello stesso Pasolini, Julian si sofferma a descrivere l'«impreveduta razza umana: coloro che coltivano la terra»; dopo aver parlato dell'umile Maracchione, del silenzioso Wolfram, della piccola Gustawa, confessa:

Alle volte, tutti questi contadini li sogno. / Ma, per una buffa illogicità della coscienza, / anziché vederli inoffensivi ed elegiaci, / stupidi e infidi, come sono, li vedo come eroi. / In testa c'è il Maracchione, divenuto rivoluzionario. / E dietro tutti gli altri, assiepati, / con cartelli e bandiere rosse sventolanti. / I loro fazzoletti e i loro stracci sono altre bandiere. / Si è levato un vento, dal profondo della Germania, / come da una terra di morti: così che bandiere e stracci / palpitano schioccando come vele. Vengono avanti / e niente potrebbe arrestarli.²³

Ma si tratta di un sogno, «un bellissimo sogno» che, esattamente come l'ultimo sogno di Rosaura in *Calderòn*, quello degli operai che aprono i cancelli dei campi di concentramento e liberano i detenuti, non ha possibilità di riscontro nella realtà, poiché l'unico sogno delle classi subalterne è quello di assimilarsi alla classe egemone.

Obbedire o soccombere: per la diversità non c'è alternativa.

²¹ Mosso dalla necessità di ridefinire lo «spazio teatrale», nel *Manifesto per un nuovo teatro* e nelle sei tragedie borghesi intraprende un lavoro di scavo all'interno dei propri modelli culturali, dando vita ad una drammaturgia che si rivolge «idealmente» verso il «primo teatro», verso quel «rito religioso» che i nostri antenati mettevano in scena in un remoto passato al fine di propiziare il raccolto, scongiurare la moria del bestiame, curare le malattie con canti e danze magiche. P. P. PASOLINI, *Il Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2008, pp. 2481-2500.

²² F. ANGELINI, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 61.

²³ P. P. PASOLINI, *Porcile*, cit., p. 625.