

Testi/1

## *Una passività attiva?* **Spinoza nel Porcile di Pasolini\***

Manuele Gragnolati, Christoph F. E. Holzhey

---

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 22/07/2015. Accettato il 01/09/2015.

---

This essay explores the episode of Pasolini's play *Porcile* in which the philosopher Baruch Spinoza, endorsing the protagonist Julian's decision to follow his affects and have sex with pigs, recants from the *Ethics* and its celebration of reason. It proposes that in the play radical passivity not only appears as the only possibility not to be complicit with Power and Fascism, but also becomes a paradoxical form of activity that allows for a new form of freedom.

\*\*\*

*Porcile* di Pier Paolo Pasolini, presentato al Festival del cinema di Venezia nel 1969, è stato criticato aspramente per il suo carattere scandaloso e dissacrante<sup>1</sup>. È infatti un film provocatorio e cupo, che offre una feroce critica del fascismo persistente nella società neocapitalista e non sembra concedere alcuno spazio all'azione e al cambiamento. Con *Porcile* Pasolini continua a prendere le distanze dall'impegno di ispirazione marxista e da qualsiasi forma di politica rivoluzionaria e, mentre Pasolini descrive la politica del film in termini di una «anarchia apocalittica» che può essere avvicinata solo con distanza e umorismo<sup>2</sup>,

---

\* Questo articolo, originariamente presentato come intervento alla World Picture Conference *Abandon* tenutasi all'ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry il 7-8 novembre 2014, è la prima traduzione italiana di M. Gragnolati e C. F. E. Holzhey, *Active Passivity? Spinoza in Pasolini's Porcile*, in «World Picture Journal», 10, Spring 2015: [http://www.worldpicturejournal.com/WP\\_10/Gragnolati\\_Holzhey\\_10.html](http://www.worldpicturejournal.com/WP_10/Gragnolati_Holzhey_10.html). A cura di Libera Pisano.

<sup>1</sup> Per una lista delle prime recensioni, cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema*, 2 voll., a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, vol. 2, pp. 3316-18.

<sup>2</sup> Cfr. Ivi, p. 3132, Note e notizie sui testi. Sul distacco di Pasolini dagli ideali marxisti, che inizia nei primi anni Sessanta e dura per tutta la sua vita, e sulla sua possibile connessione con l'ironia e il riso, cfr. M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano 2013, pp. 35-67; C. F. E. Holzhey, *Recantation Without Conversion: Desire, Mimesis, and the Paradox of Engagement in Pier Paolo Pasolini's Petrolio*, in P. P. Antonello, H. Webb, *Desire, Deceit and the Novel: René Girard and Literary Criticism*, East Lansing 2015, pp. 233-52; F. Cadel, *Politics and Sexuality in Pasolini's Petrolio*, in M. Gragnolati, S. Fortuna, *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford 2009, pp. 107-17; M. Bazzocchi, *Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini*, in D. Messina, *Corpus XXX: Pasolini*, Petrolio, Salò, Bologna 2012, pp. 13-28.

la nostra ipotesi è che *Porcile* proponga l'abbandono dell'azione e della speranza in un futuro migliore come una forma paradossale non solo di critica politica, ma anche di gioia.

Il film è composto da due parti apparentemente scollegate che si interrompono continuamente: la prima parte, girata sull'Etna, è ambientata in un passato arcaico sconosciuto e racconta la storia di un giovane uomo (interpretato da Pierre Clémenti) che vaga in una landa vulcanica deserta e diventa un cannibale. L'uomo unisce le proprie forze a quelle di altri cannibali e devasta la campagna. Alla fine, la 'tribù dei cannibali' viene arrestata e prima della loro esecuzione (che consiste nell'essere legati e dati vivi in pasto ai cani randagi), il personaggio interpretato da Clémenti recita ripetutamente le uniche parole udibili di questa parte del film: «Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, tremo di gioia».

La seconda parte del film è ambientata nel 1967 in Germania e connette saldamente il capitalismo post-bellico al terzo Reich, mostrando non solo come il fascismo persiste nella Germania del dopoguerra, ma anche come si alimenta e si espande attraverso la fusione con la tecnocrazia neocapitalista. La storia riguarda Julian (interpretato da Jean Pierre Léaud), che è il giovane figlio dell'industriale Herr Klotz. Invece di passare il tempo con la fidanzata Ida e di prender parte insieme a lei alle rivolte studentesche, Julian preferisce fare sesso con i maiali. Suo padre, una specie di Krupp che rappresenta il vecchio capitalismo coinvolto con il nazismo, cerca di porre fine alla propria rivalità con il neocapitalista Herr Herdhitze, un criminale nazista sottopostosi alla chirurgia plastica per sfuggire alla giustizia. Klotz pensava di poter sfruttare a proprio vantaggio il passato segreto di Herdhitze, ma quest'ultimo è a conoscenza del segreto di Julian e i due industriali finiscono così per unire le loro forze. Mentre celebrano la loro 'fusione', Julian viene mangiato vivo nel porcile.

Il nostro saggio si concentra sul figlio Julian come figura dell'abbandono in diversi sensi: abbandonandosi ai maiali, egli abbandona non solo la ragione, ma anche ogni tipo di relazione con la società. Julian è infatti critico verso il padre fascista e alto-borghese, ma rifiuta anche di unirsi ai movimenti studenteschi rappresentati da Ida, che ai suoi occhi appaiono come un'altra forma di conformismo. Il dissenso di Julian non prende la forma di un'opposizione attiva al fascismo o al movimento degli studenti, ma piuttosto quella di una presa di distanza da entrambi, di un ritrarsi dal conflitto evitandolo. Sebbene non si possa realmente dire che Julian abbandoni in modo esplicito una posizione politica – dal momento che non ne ha mai adottata una –, Pasolini sembra presentarlo come una possibile forma di protesta in un momento in cui lui stesso ha iniziato ad abbandonare ogni speranza nell'azione politica organizzata<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>La scelta praticata da Pasolini è, senz'altro, molto diversa da quella di Julian e più paradossale dal momento che rimane molto attiva. Per una discussione sul complesso coinvolgimento di passato, presente e futuro che si ritrova anche nell'ultimo Pasolini, cfr. A. Ricciardi, *Pasolini for the Future*, in «California Italian Studies Journal», 2, 1, 2011, ismrg\_cisj\_8946 <<http://escholarship.org/uc/item/8v81z3sg>> (ultimo accesso 17 Marzo 2015). Cfr. anche M. Gragnolati, *Amor che move*, cit., pp. 51-67 e C. F. E. Holzhey, *Recantation Without Conversion*, cit.

Almeno per quanto riguarda il padre umanista, che non sa in che modo trattare il figlio ripetutamente definito «né ubbidiente né disubbidiente», l'abbandono di Julian sembra davvero una strategia temporaneamente efficace. Tuttavia, anche se questa strategia di resistenza passiva potrebbe essere avvicinata al Bartleby di Melville, che ha affascinato così tanti filosofi<sup>4</sup>, Pasolini la radicalizza facendo finire Julian nel porcile e facendogli affrontare una morte indicibile. Si potrebbe per questo parlare di «un'arte queer del fallimento» che non è solo *avant le lettre*, ma è anche spinta verso un livello di inintelligibilità così estrema che di essa sembra rimanerne così poco come dello stesso Julian<sup>5</sup>.

Per poter meglio comprendere l'abbandono di Julian e l'interpretazione politica che ne dà Pasolini, ci rivolgeremo alla *pièce* eponima e meno conosciuta, scritta da Pasolini prima del film, concentrandoci in particolare sul dialogo tra Julian e il filosofo Spinoza che ha luogo nel penultimo episodio (X)<sup>6</sup>. Questo dialogo presenta una meditazione compatta e intensa sull'*Etica* di Spinoza e il resto di questo saggio cercherà di districare e comprenderne la logica complicata o forse, in ultima analisi, la non-logica. È tra l'altro interessante notare come questo episodio, che Pasolini mette in evidenza nelle prime descrizioni del suo progetto cinematografico, finisca per essere lasciato fuori dal film, apparentemente sostituito dalla storia dei cannibali, che è assente invece nell'opera teatrale.

Parlando della sceneggiatura del film, Pasolini afferma che: «Spinoza è il primo filosofo razionalista e quindi è colpevole, in un certo senso, del razionalismo borghese che lui in quel momento abiura»<sup>7</sup>. Abiurare la ragione identificata con

<sup>4</sup> Cfr. G. Deleuze, *Bartleby o la formula*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata 1993, pp. 7-44; Cfr. G. Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in Ivi, pp. 45-89; J. Rancière, *Deleuze, Bartleby et la formule littéraire*, in Id., *La chair des mots*, Paris 1998, pp. 179-203.

<sup>5</sup> I maiali non lasciano alcuna traccia di Julian, così infatti il tecnocrate Herdhitze si rassicura prima di fare pressione sui contadini affinché rimangano in silenzio sul terribile evento di cui sono stati testimoni: «Non c'è rimasto un segno? / Un pezzo di stoffa, / mettiamo, una suola di scarpa? [...] No, niente! Niente di niente. / Allora, sssst! Non dite niente a nessuno». Sull'arte (queer) del fallimento, cfr. J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham 2011; su Pasolini e il fallimento, cfr. M. Gragnolati, *Pier Paolo Pasolini's Queer Performance: La Divina Mimesis between Dante and Petrolino*, in D. Messina, *Corpus XXX: Pasolini*, Petrolino, Salò, cit., pp. 134-64, e Id., *Differently Queer: Sexuality and Aesthetics in Pier Paolo Pasolini's Petrolino and Elsa Morante's Aracoeli*, S. Lucamante, *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, Madison 2014, pp. 205-18.

<sup>6</sup> L'opera teatrale, pubblicata postuma nel 1979, è stata scritta intorno al 1967, mentre la sceneggiatura del film, basata sul dramma, è stata probabilmente redatta nell'autunno del 1968. Cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2001, pp. 1183-86. Sul teatro di Pasolini, cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005; su *Porcile* (l'opera teatrale e il film), si rimanda a R. Schérer, *Le nouveaux Spinoza*, in R. Schérer e G. Passerone, *Passages pasoliniennes*, Paris 2006, pp. 145-64; V. Brisolin, *Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's Porcile with Lacan*, in «Italian Studies», 65, 1, Marzo 2010, pp. 107-22; S. Bondavalle, *Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pasolini's Porcile*, in «Italica», 87, 3 Autunno 2010, pp. 408-27; M. Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley 1993; R. Palomba Mosca, *Lettura di Porcile attraverso le fonti*, in A. Maggi e R. West, *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Ravenna 2009, pp. 51-67.

<sup>7</sup> P. P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta*, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2945.

il razionalismo borghese e con tutti i mali del neocapitalismo contemporaneo è, certamente, un punto centrale non solo di questa scena, dell'intero dramma e del film, ma anche di altre opere di Pasolini dello stesso periodo, come ad esempio la tragedia *Pilade*, che propone una continuazione dell'*Oresteia* di Eschilo e finisce con una lunga maledizione del protagonista contro la dea Atena in quanto simbolo della ragione inevitabilmente complice del potere, sia esso fascista, comunista o capitalista<sup>8</sup>.

Ma perché scegliere Spinoza per una tale abiura? Se si fosse trattato semplicemente di presentare e ripudiare la ragione moderna, non sarebbe stato Descartes, ad esempio, un candidato migliore? Noi riteniamo che ci sia in gioco qualcosa di più significativo, tanto nella scelta di Spinoza, quanto nel gesto dell'abiura, che Pasolini userà frequentemente, come ad esempio quando diversi anni più tardi abiurerà la propria trilogia della vita<sup>9</sup>. Lo scopo del nostro saggio è, pertanto, non solo quello di comprendere meglio il carattere di Julian e il suo desiderio per il porcile, ma anche di esplorare la lettura che Pasolini dà di Spinoza.

L'apparizione di Spinoza nel porcile coglie di sorpresa non solo lo spettatore o il lettore, ma anche Julian, che si sarebbe piuttosto aspettato di incontrare un nuovo dottore. Spinoza inizia a spiegarsi confrontando la sua vita con quella di Julian. All'età di Julian viveva in una famiglia borghese ed era diventato un libertino: «Non è cambiato niente, / lo vedi: come gli amici di Ida, / io, ragazzo, mi schierai contro i vecchi»<sup>10</sup>. Mentre Julian percepisce ripetutamente un rimprovero nei suoi confronti, Spinoza insiste che non è venuto a esprimere nessuna forma di condanna. Al contrario, il filosofo rende manifesta fin dall'inizio la sua posizione non-giudicante: «io lascio ciascuno vivere secondo la sua complessione, e ammetto che chi lo vuole, muoia, per ciò ch'egli crede suo bene, dato che ho permesso a me stesso di vivere per la libertà».

Pasolini adatta questa frase da una lettera del 1665 di Spinoza a Henry Oldenburg, e nella misura in cui consente l'auto-distruzione come un'alternativa possibile e non-riprovevole a una vita per la libertà (o piuttosto, una «vita per la verità», come Spinoza ha effettivamente scritto), dà già l'impressione di problematizzare la consueta lettura razionalista dell'*Etica*<sup>11</sup>. Tuttavia, in questo momento l'episodio non si concentra ancora sulla ragione e sulla sua abiura. Al contrario, Spinoza continua a riconoscere delle somiglianze tra la sua vita

---

<sup>8</sup> Cfr. C. F. E. Holzhey, *La vera diversità: Multistability, Circularity, and Abjection in Pasolini's Pilade*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Wien-Berlin 2012, pp. 19-35. La ragione è anche fortemente criticata, per esempio, in *Medea*, ma in questo caso più che di abiura si dovrebbe forse parlare della complessa relazione tra ragione e mito che Astrid Deuber-Mankowsky ha messo in luce nel suo saggio *Cinematographic Aesthetics as Subversion of Moral Reason in Pasolini's Medea*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction*, pp. 255-66.

<sup>9</sup> Cfr. C. F. E. Holzhey, *Recantation Without Conversion*, cit.

<sup>10</sup> Le citazioni da *Porcile* sono tratte da P. P. Pasolini, *Teatro*, cit., dove il dialogo tra Julian e Spinoza si trova alle pagine 630-636.

<sup>11</sup> B. Spinoza, *Lettera 30: Al nobilissimo e dottissimo Henry Oldenburg*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Sangiacomo, Milano 2010/2011, pp. 1981-1983.

scandalosa e quella di Julian, senza dimenticare di mettere in risalto il costo che gli scandali comportano a livello personale (e qui è possibile percepire una riflessione di Pasolini sulla propria vita): «Beh, un'abiura (contro il conformismo dei padri / padroni di tonnellate di arance), un tentativo / di corruzione (inscenare una finta integrazione / del figlio ribelle), l'eresia del figlio – lo scandalo – la persecuzione. Siamo nel 1667 o nel 1967?».

Ribadendo ancora una volta che non si tratta di una condanna, Spinoza stesso solleva la domanda sul perché proprio lui, tra tutti, sia nel porcile con Julian. La sua risposta è alquanto singolare e contorta. Invocando la quarta parte della sua *Etica*, intitolata *Sulla schiavitù umana ossia le forze degli affetti*<sup>12</sup>, Spinoza dichiara che Julian è schiavo di un affetto che lo porta a essere attratto dai maiali: «Non c'è dubbio: è un affetto / che ti trae tra questi porci, e quindi ne sei schiavo. / Chi fa ciò “benché veda il meglio, è costretto, / tuttavia, a seguire il peggio,” dicevo». Julian conferma con orgoglio: «Mai affetto fu più forte di questo che mi attrae tra questi porci». Tuttavia non trova nessun senso nelle parole di Spinoza se non contengono una qualche forma di condanna.

Spinoza procede dimostrando l'assurdità del suo essere lì. Si riferisce ora alla quinta e ultima parte della sua *Etica*, dal titolo *Sulla potenza dell'intelletto ossia la libertà umana*<sup>13</sup>, che descrive come un «inno alla Ragione» non dissimile da quello invocato da Descartes. È interessante notare come Spinoza proceda rimarcando il suo *background* borghese e riconosca nella frase «solo nella città l'uomo può essere razionale e libero» il nucleo centrale del suo *Tractatus theologico-politicus*. Mentre si potrebbe scorgere già qui un'anticipazione della successiva critica della ragione e della libertà come premesse di un ordine borghese, lo Spinoza di Pasolini conclude invece per ora con ciò che dovrebbe dire a Julian: «Liberati dalla schiavitù degli affetti, Julian, / per mezzo della ragione: e quindi torna tra gli uomini, se vuoi essere un uomo»; e dovrebbe anche aggiungere – dichiara Spinoza – che Julian deve andare alla «Festa della fusione» tra suo padre e il suo nuovo socio d'affari, dove lo attenderebbero, certamente, il compromesso, ma anche «la libertà dell'eresia e della rivoluzione».

Julian, che rifiuta queste alternative di compromesso, di libertà e di rivoluzione abbandonandosi invece all'attrazione per i maiali, non capisce perché Spinoza non gli dica realmente ciò che la sua *Etica* dovrebbe fargli dire. Invece di rispondergli direttamente o semplicemente di rinnegare la sua *Etica*, Spinoza fa un'altra deviazione.

Spinoza ricorda a Julian che l'ultimo libro che ha letto prima di lasciarsi assorbire dalla ripetizione della sua esperienza nel porcile – ripetuta, afferma, come un canto liturgico – era precisamente l'*Etica*, ma stranamente non le parti conclusive ovvero *Sulla schiavitù umana* e *Sulla potenza dell'intelletto*, ma le prime pagine *Su Dio*. Spinoza inizia col citare l'ottava definizione: «Per eternità intendo la stessa esistenza ...», e Julian completa il resto: «in quanto si concepisce seguire necessariamente / dalla sola definizione della cosa eterna». Julian sostiene di aver

---

<sup>12</sup> B. Spinoza, *Etica*, a cura di P. Sensi, Roma 2008, p. 195.

<sup>13</sup> Ivi, p. 269.

imparato a memoria l'*Etica* di Spinoza perché non la capiva. Dal momento che Spinoza non fa alcun ulteriore tentativo di spiegare il passaggio, il senso di citarlo sembra essere di suggerire che Julian sia stato, in qualche modo, incoraggiato ad abbandonarsi ai suoi affetti dalla stessa *Etica*: forse dalle questioni trattate nelle prime pagine riguardanti Dio, l'esistenza e l'eternità, oppure dall'approccio razionalista di concepire che l'esistenza segue necessariamente dalla definizione, o magari semplicemente dalla ripetizione nel processo di memorizzazione, che potrebbe ben somigliare a quella dei canti liturgici o all'esperienza di Julian nel porcile.

Ad ogni modo, Spinoza procede indicando una strana contraddizione nel proprio pensiero – quella di cercare di spiegare Dio attraverso la ragione, che era già scientifica e borghese – e unendo, con una mossa ingegnosa e poetica, l'esperienza di Julian alla propria all'interno di un'epoca che comprende gli ultimi trecento anni. In particolare, il filosofo suggerisce che quest'epoca è ancora piuttosto giovane, anzi giovane quanto Julian, e che l'intera epoca potrebbe benissimo – e forse dovrebbe – prendere la stessa decisione che Julian sta per prendere.

Mentre Julian nega di stare prendendo una decisione e ribadisce così la sua passività («Ma io non prendo *nessuna* decisione»), Spinoza sembra riportare il comportamento di Julian nell'ambito generale della sua etica, che privilegia l'attività, e interpreta l'abbandonarsi di Julian a uno stato catatonico (in cui aveva trascorso tre mesi senza parlare, mangiare, dormire, sognare o morire) come il risultato di una decisione presa in maniera attiva: «L'hai presa, invece. E da tempo». La decisione è, come suggerisce poi lo stesso Julian, quella di «sparire». In seguito i due parleranno anche di uscire dal mondo – e potremmo anche dire *abbandonarlo*, che nei termini dell'opposizione attività-passività è ambiguo quanto lo «sparire».

Spinoza procede richiamando la sua definizione di passività contenuta all'inizio della quarta parte dell'*Etica*, *Sulla schiavità umana*: «Noi in tanto patiamo, in quanto siamo / una parte della natura che non può essere concepita / per sé, senza le altre», e Julian risponde con una formula quasi identica tratta dalla terza parte, *Sull'origine e la natura degli affetti*<sup>14</sup>: «Si dice che patiamo, quando in noi sorge qualcosa, / di cui non siamo che causa parziale». Aggiungendo «Va bene!», egli segnala che questa definizione non significa molto ed effettivamente la sua applicazione allo sparire di Julian risulta ambigua.

Spinoza continua specificando ciò che egli, in quanto «primo filosofo della ragione», dovrebbe dire a Julian: «Parla, mangia, sta sveglio, lavora, agisci, non sparire». Questo non fa altro che ripetere ciò che Spinoza ha precedentemente affermato che dovrebbe stare dicendo a Julian, ma come si rapporta alla definizione di passività appena data? Lo «sparire» è qui messo in contrasto con un impegno attivo nel mondo e, in quanto tale, sembra piuttosto rappresentare la pura passività in un senso generale. Tuttavia, la continuazione del discorso di Spinoza indica che l'ingiunzione a non sparire non procede necessariamente da

---

<sup>14</sup>Ivi, p. 129.

un'etica che tenti di superare la passività intesa nella maniera specifica in cui è stata appena definita (vale a dire, nel senso di essere solo la causa parziale di ciò che sorge in noi), ma poggia in realtà su altre premesse. Infatti, lo Spinoza di Pasolini procede osservando: «Ma l'oggetto della mia ragione era Dio. / Non posso pretendere che tu viva per fame di verità. / Dunque muori, se questo ti fa piacere, esci dal mondo». Sembra che qui ci sia ancora un altro salto nell'argomentazione visto che l'opera non esplicita come l'ingiunzione «mangia, etc. non sparire» sia connessa alla ricerca di Dio e alla fame di verità. L'*Etica* di Spinoza offre plausibilmente i passaggi mancanti – soprattutto nella misura in cui insiste sulla necessità ontologica dell'autoconservazione (o *conatus*) – e ci sembra che sia possibile anche affermare che l'*Etica* o forse, piuttosto, alcune letture di essa, prendano ad un certo punto una 'decisione', diciamo così, facendo una scelta che non segue necessariamente dalle definizioni e dagli assiomi iniziali. La scelta sarebbe quella di sostenere che la passività possa essere superata solo attraverso un incoraggiamento dell'attività e della libertà della mente, e che questo possa essere fatto incrementando o espandendo, in un modo quasi empirico o scientifico, la propria comprensione adeguata di tutte le cose o di ciò che Spinoza chiama Natura o Dio<sup>15</sup>.

Dopo aver riconosciuto che una vita razionale e libera è il risultato di una scelta (che egli ha fatto ma che non può pretendere anche da Julian), lo Spinoza di Pasolini ci aiuta a comprendere l'abbandono della ragione e lo sparire dal mondo in altri termini, meno passivi. La prima cosa da mettere in luce è che questa opzione, sulla quale Pasolini medita attraverso la figura di Spinoza e l'allegoria di Julian nel porcile, non implica necessariamente un suicidio in senso letterale. Lo scambio successivo tra Spinoza e Julian, in effetti, chiarisce che è soprattutto questione di abbracciare ciò che si potrebbe chiamare morte sociale o simbolica, uscendo dal mondo non solo di Klotz e Herdhitze, ma anche da quello opposto di Ida e dei suoi amici studenti e rivoluzionari. Mentre all'inizio smettere di parlare, di lavorare, di agire in questi mondi opposti sembrava una forma radicale di passività – per quanto attivamente scelta –, Spinoza ora non solo non condanna, ma addirittura loda la decisione di Julian e la sua quotidiana venuta al porcile, dove egli ha perso – osserva Spinoza – «come in una masturbazione / o in un raptus mistico, i rapporti con il mondo». Questo certamente lo conduce a una perdita della ragione, riconosciuta dallo stesso Julian, ma anche a ciò che egli

---

<sup>15</sup> Come è noto, Spinoza dà adito a interpretazioni radicalmente differenti. Cfr. C. Norris, *Spinoza and the Conflict of Interpretations*, in D. Vardoulakis, *Spinoza Now*, Minneapolis 2011, pp. 3-37 e i riferimenti lì contenuti. Se le interpretazioni in conflitto sono spesso dovute alla lettura selettiva di alcune parti dei suoi scritti, la duplicità della sua teoria monistica sembra applicarsi alla sua stessa opera, che può essere considerata sotto diversi aspetti «senza che questo implichi necessariamente interruzioni o distorsioni», come scrive Norris riferendosi a Derrida (ivi, p. 16). Troviamo particolarmente interessante l'argomentazione di Antonio Negri sulla doppia fondazione spinoziana. La prima fondazione nelle prime due parti si interrompe nella terza e quarta parte (su cui si concentra il vecchio Spinoza pasoliniano), per poi riapparire parzialmente nella parte finale. Cfr. A. Negri, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, Minneapolis 2008 e Id., *Subversive Spinoza: (Un)contemporary Variations*, Manchester 2004.

considera la sua felicità, come Spinoza suggerisce e Julian conferma: «Sì, infatti, io sono l'uomo più felice della terra!».

Inoltre, mettendo in evidenza come la rinuncia alla ragione e l'abbandono di se stessi ai propri affetti conducano a una rottura delle relazioni con il mondo, l'opera di Pasolini sembra mobilitare l'idea di un modo alternativo per ridurre la passività, definita precedentemente in termini di dipendere dalle altre parti della natura (ovvero, del mondo) e di essere causa solo parziale di ciò che ha luogo all'interno del proprio sé. In altre parole, come vedremo, abbandonarsi agli affetti potrebbe anche essere inteso non come una mera passività, ma come ciò che paradossalmente alimenta l'attività, per quanto non attraverso la ragione e l'intelletto.

Il penultimo discorso di Spinoza sembra, infatti, andare in questa direzione poiché attribuisce a Julian un'attività che non può essere spiegata dalla ragione:

Appunto: in quanto tu sei felice tu sei.  
Col tuo essere tu ti esprimi.  
Chiama come vuoi quel tuo modo di comunicare  
che tuo padre chiama "né obbedire né disobbedire"  
fatto sta che per esempio molti santi hanno predicato  
senza dire una sola parola – col silenzio,  
con l'azione, con il sangue, con la morte.  
Ah, non si tratta certo di discorsi  
che possano essere definiti razionali.  
A testimoniare questa forma di linguaggio  
che nessuna Ragione può spiegare, neanche  
contraddicendosi, tu sei stato chiamato.

L'espressione di sé in Julian rimane opaca, abbandona l'intellegibilità e non può essere integrata nella ragione, neanche in una ragione che contraddice se stessa, come si contraddicono il mondo fascista e quello rivoluzionario che essa stessa ha prodotto. Tuttavia, Julian continua a protestare, esclamando che non vuole essere ridotto a cavia, neppure dell'*Etica* di Spinoza. Si ha, infatti, l'impressione che il nuovo Spinoza continui a basarsi profondamente sulla sua *Etica* e nel passaggio appena citato sull'essere di Julian, sulla sua felicità e sulla sua espressione di sé riecheggiano, per esempio, le pagine d'apertura del libro *Su Dio*, che sono state evocate precedentemente a proposito della definizione di eternità come «la stessa esistenza». Questo sembrerebbe suggerire che, secondo Pasolini, l'*Etica* inauguri uno spazio di possibilità, non necessariamente proponendo l'*ethos* della ragione, della verità e della libertà su cui si concentra nei due capitoli finali o, forse, piuttosto consentendo letture diverse di tale *ethos*.

Che l'*Etica* inauguri un tale spazio di possibilità sembra esser confermato dalla lettera di Spinoza a Oldenburg, citata nella tragedia, che Spinoza scrisse mentre lavorava all'*Etica*. Tuttavia, a posteriori, lo Spinoza di Pasolini sembra andare anche oltre all'appellarsi alla libertà di scelta individuale all'interno di uno spazio di possibilità, che infatti ci sembra ora un atteggiamento pericolosamente

vicino alle esigenze della flessibilità neoliberale. Se lo Spinoza pasoliniano aveva precedentemente ribadito, riferendosi al suo *Tractatus theologico-politicus*, che la razionalità e la libertà hanno la città (borghese) come loro condizione di possibilità, ora all'ingiunzione di Julian che non vuole essere una cavia dell'*Etica*, risponde mettendo finalmente in chiaro: «Julian, non hai capito? Sono qui per abiurarla». Si trattava di un libro – spiega Spinoza – nato in un mondo che avrebbe prodotto, in ultima istanza, il padre umanista di Julian e il suo socio tecnocrate, non facendo altro che aggiungere gloria alla loro storia.

Ciò non significa che lo Spinoza pasoliniano semplicemente neghi o contraddica l'*Etica*. Quella proposta da Pasolini appare, piuttosto, un particolare tipo di abiura, che non implica una conversione: in modo analogo alla ragione, l'*Etica* svolge un compito, ma alla fine deve essere abbandonata. La ragione scientifica e borghese ha aiutato, stranamente, Spinoza nel vecchio problema della spiegazione di Dio, «Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi: / *non deve restare che Dio, nient'altro che Dio.* / Se mi sono soffermato su alcuni punti, cari / al vecchio Spinoza, è per farti capire / quanto abbia ragione il nuovo, e quanto esso in te ami / la sola, la pura presenza di un Dio che non consola».

Per il nuovo Spinoza pasoliniano, il compito è ancora Dio, ma Dio – ovviamente – è da intendersi in un senso radicalmente immanente: *sive Natura*, come notoriamente direbbe Spinoza, o forse come 'realtà' nel senso forte di Pasolini, che egli cerca in un'alterità che non è integrabile – o 'consumabile' – nel neocapitalismo: il sottoproletariato, il passato arcaico, l'Africa, etc.

Questo senso forte di *realtà* è, infatti, evocato in un episodio precedente dell'opera (VIII), quando Julian riemerge finalmente dal suo stato catatonico durato tre mesi e parla a Ida del suo amore in termini ricchi di paradossi: «I fenomeni che questo amore produce in me / si possono riassumere in uno solo: una grazia / che, sia pure come una peste, mi ha colpito. / Non stupirti, dunque, se accanto all'angoscia / c'è una continua, infinita allegria». Poco dopo Julian afferma chiaramente che l'allegria che prova grazie al suo amore è connessa alla possibilità di immergersi nella vita:

Cosa intendo per vita? Quella cosa  
che si crede eternamente appartenere agli altri  
(mentre in noi è incompiuta o è una colpa).  
Io devo entrare nella vita, per evitarla  
nei suoi aspetti più meschini, quelli sociali,  
quelli a cui sono legato prima per nascita...  
e poi per obbligo politico, conservazione o rivolta.  
Esclusi dunque tutti questi aspetti,  
mi resta da affrontare una vita pura, solo ... bella  
o terrorizzante... senza mai mezzi termini,  
come dirti... neanche quando è media... quotidiana.  
Chiamiamola realtà: forse è più esatto. Dalla realtà  
io ho dunque escluso – con l'ebbrezza della restrizione –  
tutto ciò che è mio obbligo  
[...]

Che cosa resta?  
Tutto ciò che *non mi appartiene*.  
Che non è ereditario, o possesso padronale,  
o naturale dominio almeno dell'intelletto:  
ma, semplicemente, un *dono*<sup>16</sup>.

In questo brano Julian si riferisce esplicitamente ad uno dei più importanti concetti di Pasolini, appunto quello di *realtà*. Come spiega René de Cecatty, Pasolini ha un doppio interesse per ciò che è *reale*: in quanto marxista e in quanto mistico o, piuttosto, la *realtà* può essere pensata sia come qualcosa di materiale e oggettivo, sia come un'esperienza mistica, sacra ed estetica che coinvolge anche la sessualità<sup>17</sup>. Nel caso di Julian, la *realtà* è intesa, secondo quest'ultima accezione, come spazio privilegiato di intensità e di partecipazione immediata da cui il borghese è normalmente escluso e che è di solito a disposizione di chi è davvero 'altro', ma che può, a volte, essere concesso come un dono gratuito. In questo caso, è proprio l'affetto che attrae Julian verso i maiali che gli consente di entrare in contatto con la *realtà*, liberandosi dai suoi legami sociali, dalla sua posizione borghese e dal suo coinvolgimento con il potere<sup>18</sup>.

Come suggerisce l'episodio successivo tra Julian e Spinoza, su cui si è concentrato il nostro articolo, la vita esperita come *realtà* richiede l'abbandono della razionalità. Deve accadere prima o al di là della ragione e, per essere intrinsecamente significativa e potente, non deve avere alcuno scopo o efficacia. Con Julian – ma forse anche con i cannibali che prendono il posto di Spinoza nel film, così come con la resistenza estetica del film all'integrazione e alla fusione – *Porcile* ci offre una tale figura dell'abbandono, che sfugge alla complicità con il fascismo e con il neocapitalismo divorante, e ci lascia privi di consolazione. Al di fuori della ragione, senza speranza o scopo alcuno, l'abbandono è divenuto il varco paradossale verso una nuova forma di libertà.

Manuele Gagnolati - Université Paris-Sorbonne - ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry ✉ manuele.gagnolati@paris-sorbonne.fr

Christoph F.E. Holzhey, ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, Berlin  
✉ holzhey@ici-berlin.org

---

<sup>16</sup> Corsivo nell'originale, grassetto nostro.

<sup>17</sup> R. de Cecatty, *Pasolini: dialoghi con la realtà*, in D. Messina, *Corpus xxx: Pasolini*, Petrolio, Salò, cit., pp. 96–108.

<sup>18</sup> Qualcosa di molto simile si trova in *Petrolio*, l'ultimo romanzo incompleto di Pasolini, dove il protagonista, l'ingegner Carlo, si lascia dominare sessualmente da diversi ragazzi del sottoproletariato e, attraverso la sottomissione masochista, si libera dalla sua identità e si unisce al cosmo in un momento di estasi mistica. Cfr. M. Gagnolati, *Amor che move*, cit., pp. 51–67.