

Il rifiuto della storia in *Porcile*

Pasolini tra Marcuse e Norman O. Brown*

Raffaello Palumbo Mosca

La storia è un incubo da cui cerco di destarmi.
J. Joyce, *Ulisse*

Se non è la è più riuscita tra le sei pièce del ciclo del teatro di parola, *Porcile* è senza dubbio la più ambigua; e quella nella quale con più frequenza è possibile trovare riferimenti e temi fondanti – dal fallimento della Ragione alla centralità del corpo e del sesso, quella «verità del coito» di cui ha parlato Marco Antonio Bazzocchi¹ – che Pasolini svilupperà a pieno, estremizzandoli, solo nelle ultime opere, dagli *Scritti corsari* a *Salò* fino all'incompiuto *Petrolio*. L'ambiguità della pièce è innanzi tutto l'ambiguità del suo protagonista Julian che, come il Pilade della tragedia omonima, con la sua «grazia che lo ha colpito come una peste»,² con il suo inconfessabile segreto, è la «diversità fatta carne e che dà scandalo»,³ è l'emblema di un *no* alla Storia che,

* Questo saggio rielabora e corregge, anche attraverso il riconoscimento di nuove fondamentali fonti (*Life Against Death* di N. O. Brown e *L'uomo a una dimensione* di H. Marcuse) una mia precedente lettura di *Porcile* («*Porcile*»: lettura attraverso le fonti, in *Scrittori inconvenienti: Essays On and By G. Celati and P. P. Pasolini*, a cura di R. West, A. Maggi, Ravenna, Longo, 2009, pp. 61-67).

¹ M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, in particolare pp.37-40.

² P.P. Pasolini, *Porcile*, in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 622; d'ora in poi *Por*.

³ «Pilade è diventato quello che non si riconosce? Pilade è diventato la ragione dello scandalo? / È lui la Diversità fatta carne»; P.P. Pasolini, *Pilade*, in Id., *Teatro* cit., p. 383.

in quanto storia del progressivo sviluppo del binomio borghese Ragione-pragma,⁴ è storia di orrore e orrori. Se è possibile leggere l'opera tutta di Pasolini come percorsa da un conflitto insanabile tra mito e storia, tra sacro primitivo e *polis*, è però a partire dal *Teatro* che un tale conflitto esplose in tutta la sua forza.⁵ È qui, infatti, che per la prima volta quella rappresentazione di una «civiltà preistorica e pre-borghese, e quindi mitica e sacra»⁶ che aveva, ad esempio creato l'epopea di *Accattone*, entra radicalmente in crisi; è qui che assistiamo a una definitiva presa di coscienza di quella trasformazione del popolo in massa già paventata in *La religione del mio tempo* del 1961:

la massa, non il popolo, la massa
decisa a farsi corrompere
al mondo ora si affaccia,
e lo trasforma, a ogni schermo, a ogni video
si abbevera [...]
E s'assesta là dove il Nuovo Capitale vuole.⁷

Come è stato notato, già in *Pilade* «la trasformazione dello stato arcaico-contadino a quello moderno-industriale coincide con la distruzione del mito»,⁸ ma con *Porcile* Pasolini compie un passo ulteriore: incentrando la pièce sull'ambigua continuità tra vecchio e nuovo capitalismo – esemplificata dal sodalizio tra l'«umanista» Klotz e il suo socio tecnocrate Herdhitze – arriva in fine, in sintonia con *La dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno (e come si vedrà, in alcuni casi estremizzandone il discorso), non solo a riconoscere l'inevitabilità del processo storico che porta il potere a perpetuare sé stesso, ma anche, come accadrà soprattutto negli scritti giornalistici a partire dagli anni Settanta,⁹ a ritrovare la matrice del meccanismo

⁴ Cfr. P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1486.

⁵ Per una puntuale ricostruzione della drammaturgia di Pasolini rimando a S. Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990.

⁶ Cfr. G. Santato, *L'abisso tra corpo e storia. Pasolini tra mito, storia e dopostoria*, in «Studi pasoliniani», 1, 2001, p. 15.

⁷ P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 591.

⁸ G. Santato, *L'abisso tra corpo e storia* cit., p. 30.

⁹ In proposito si veda F. Vighi, *Pasolini con Adorno: Fascismo rivisitato*, in «Italian Studies», 56, 2001, pp. 129-147.

totalitario nel progressivo sviluppo – e nella progressiva degenerazione – della ragione. E tuttavia, come è evidente nell'episodio-chiave della abiura di Spinoza durante il colloquio con Julian nel porcile, Pasolini retrodata il punto di svolta dall'Illuminismo al pensiero già razionalmente moderno di Cartesio e Spinoza:

Sono qui per abiurarla (l'*Etica*).
Essa non è stata che un libro – come il *Don Chisciotte*
come la *Monadologia* o come i *Principia Mathematica*:
libri sublimi, se vuoi, eppure opere
nate da un mondo che avrebbe prodotto, alla fine,
il tuo padre umanista e il suo socio tecnocrate. (*Por*, p. 636)

Da questo punto di vista, il deuteragonista di Julian non è – o non è solo – il padre biologico Klotze, ma soprattutto il Signor Herdhitze, socio e «membro più duro» (*Por*, p. 639) dei due, emblema perfettamente compiuto di quella degenerazione della ragione da *sophia* a *techné* già descritta da Adorno e dalla Scuola di Francoforte come la sotterranea radice del fascismo; un fascismo inteso qui, in perfetta consonanza con i successivi *Scritti corsari*, in maniera trans-storica, come «Potere con la P maiuscola», come «forma “totale” di Fascismo»¹⁰ che ha una realizzazione storica e concreta nella società neocapitalistica italiana a partire dal *boom* economico. Se infatti il Signor Klotz segue (almeno in parte) una logica ancora “umanistica” – segue ancora, cioè, le regole del vecchio ordine patriarcale¹¹ – e sarebbe quindi pronto a porsi su un piano di scontro con il figlio («Cosa aspetta a fare regali ai poveri / facendo con loro un balletto tirolese? / Oppure... cosa aspetta a dare del *maiale a me?*»), è il Signor Herdhitze a comprendere la necessità della ribellione di Julian e usarla per i propri fini; Julian, allora, non è contrastato, ma capziosamente compreso e compatito: «quanto deve avere sofferto, quel povero ragazzo»; e ancora: «in realtà mi vengono le

¹⁰ P.P. Pasolini, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 314.

¹¹ Pasolini stabilisce, in coincidenza con le riflessioni di Lacan, una stretta relazione tra l'emergere della società consumistica e neocapitalistica e il riconfigurarsi della relazione padre-figlio. In proposito si veda F. Chianese, *The Ambivalence of Julian: Paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's «Porcile»*, in «Italian Studies», 73, 2018, pp. 66-80. Si veda inoltre G. Fadini, *Pasolini con Lacan. Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

lacrime agli occhi / pensando a quel povero ragazzo crocefisso» (*Por*, p. 617-618). La repressività del Signor Herdhitze non è, allora, «arcaicamente poliziesca», ma rimanda a quella «falsa permissività» che depotenzia la possibilità stessa dello scontro e della ribellione attraverso un processo di assimilazione¹² – ed ha per questo un carattere «veramente totalitario»¹³ – della società dei consumi di cui, sulla falsariga del Marcuse di *L'uomo a una dimensione*, lungamente Pasolini ragionerà negli scritti giornalistici di *Lettere luterane*.

Accanto, come vuole Vighi,¹⁴ a *La dialettica dell'Illuminismo*, e forse con ancora più cogenza, è allora proprio la lezione di Marcuse – quello di *Eros e civiltà* come quello di *L'uomo a una dimensione* – a rivelarsi fondante per *Porcile*.¹⁵

Non a caso, anche l'episodio che vede i compagni di Ida, «i giovani migliori della nazione manifestare per la prima volta per la pace», non può (più) essere l'epopea di un rovesciamento dei processi storici in atto; al contrario di quanto afferma il Signor Klotz, i «tempi di Grosz e

¹² Si veda almeno tutto il primo capitolo, il cui *incipit* è già chiarissimo: «A comfortable, smooth, reasonable, democratic unfreedom prevails in advanced industrial civilization, a token of technical progress». H. Marcuse, *One dimensional man; studies in the ideology of advanced industrial society*, Boston, Beacon Press, 1964, p. 3.

¹³ P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 547.

¹⁴ Cfr. F. Vighi, *Pasolini con Adorno: Fascismo rivisitato* cit.

¹⁵ Pasolini conosce l'opera di Marcuse attraverso la mediazione di Fortini (cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta, Conversazioni con Javier, Ungaretti, Sbarbaro, Palazzeschi, Valeri, Govoni, Betocchi, Montale, Quasimodo, Sinisgalli, Gatto, Caproni, Sereni, Zanzotto, Fortini, Luzi, Pasolini, Pignotti, Sanguineti* [1965], Milano, Garzanti, 1982, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1626-1646). La prima traduzione italiana di *L'uomo a una dimensione* è quella Einaudi del 1967, lo stesso anno della prima traduzione di un altro volume fondamentale all'interno di *Porcile*, *Medicina disumana. Documenti del processo dei Medici di Norimberga* a cura di A. Mitscherlich e F. Mielke. Nella citata intervista a Ferdinando Camon del 1965, tuttavia, Pasolini afferma di conoscere i libri (al plurale) di Marcuse «prima che diventasse di moda»; sembra quindi ipotizzabile che Pasolini avesse avuto modo di consultare l'edizione originale del 1964. Particolarmente rilevante per il mio discorso è poi il fatto che nell'intervista, proprio a partire dal riferimento a Marcuse, Pasolini affronti uno dei temi fondanti di *Porcile*, vale a dire il perpetuarsi della borghesia attraverso la rivolta dei suoi figli. Per una panoramica aggiornata riguardo il rapporto tra Pasolini e Marcuse si veda L. Zenobi, *Tutti i vestiti della verità. Letteratura e cultura tedesche tra Settecento e Novecento*, Modena, Mucchi editore, 2020, in particolare, nel capitolo IV, le pagine dedicate a «Pier Paolo Pasolini e la critica della civiltà nella ricezione tedesca» (pp. 201-220).

Brecht» sono finiti, e i poveri *non* sono «buoni»: «Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare / la parte dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni» (*Por*, p. 589). Ben prima delle *Lettere luterane* e di *I giovani infelici*, dunque, in *Porcile* Pasolini mette in scena il «quadro apocalittico» della storia unita di figli borghesi e popolo; vale a dire: mette in scena il momento in cui «la rivolta si è codificata» e la storia borghese, per la prima volta, diventa storia *tout-court*.¹⁶ La musica dell'anima (e della protesta) è diventata, direbbe Marcuse, anche «la musica del venditore»¹⁷ e i compagni di Ida sono stati trasformati in «maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà» (*Por*, p. 543); sono «tutti uguali / come soldati indisciplinati» (*Por*, p. 592). L'iniziale apatia di Julian, la sua incapacità di ribellarsi apertamente alla legge paterna, insomma il suo essere un figlio «né ubbidiente né disubbidiente» («Adesso sei offesa perché non vengo a Berlino / a fare il buffone con dei cartelli / che oppongono terrorismo di giovani borghesi / a terrorismo di vecchi borghesi?», *Por*, p. 586),¹⁸ procede proprio, ancora una volta sulla falsariga del Marcuse di *L'uomo a una dimensione*, dalla dolorosa coscienza di questo processo di omologazione e assimilazione.

La contraddizione (e la scissione del soggetto) è insanabile: il rifiuto dell'altro non può che configurarsi, sempre e nello stesso momento, anche come *rifiuto di sé stesso*. La possibilità stessa della riflessione su di sé è garantita a Julian dalla sua agiatezza borghese, ed è Ida, già nelle prime battute del dialogo che apre la pièce, ad affermare: «siamo due ricchi borghesi io e te, Julian [...] / E siamo infatti qui, ad analizzarci, / COME È NOSTRO PRIVILEGIO» (*Por*, p. 578). Naturalmente, nel quadro del consueto autobiografismo pasoliniano (se pure, come vuole Ronconi, di un autobiografismo «del personaggio»),¹⁹ l'esperienza di

¹⁶ P.P. Pasolini, *I giovani infelici* cit., pp. 543, 545. E ancora: «Il quadro apocalittico [...] dei figli, comprende borghesia e popolo. Le due storie si sono dunque unite: ed è la prima volta che ciò succede nella storia dell'uomo [...] In altre parole, la nostra colpa di padri consisterebbe in questo: *nel credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese*», *ivi*, p. 547.

¹⁷ H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. it. di L. Gallino, T. Gallino, Einaudi, Torino, 1967, p. 76.

¹⁸ E ancor prima: «Oggi, un giorno d'agosto del '67, / io non ho opinioni. / Ho tentato di averne, e ho fatto, in conseguenza, / il mio dovere. Così mi sono accorto / che anche come rivoluzionario ero conformista» (*Por*, p. 584).

¹⁹ Cfr. L. Ronconi, W. Siti, *Un teatro borghese*, in P.P. Pasolini, *Teatro* cit., p. XIII.

Julian riprende ed esemplarizza quella dell'autore stesso, insieme antagonista e parte di quella stessa borghesia che combatte.²⁰

Esattamente come Pasolini, anche Julian «in parte grugnisce come suo padre»²¹ e gli studenti che marciano con Ida, esattamente come quelli dei «brutti versi» (e celeberrimi) relativi ai fatti di Valle Giulia, rappresentano ormai la «borghesia [che] si schiera nelle barricate contro se stessa».²² Come ha sottolineato Sapelli, per Pasolini «la rivoluzione antropologica non colpisce solo il sottoproletariato, ma la stessa classe dirigente: la trasformazione mette i figli contro i padri [...] spingendoli a “negarli” non sul piano delle relazioni produttive, ma su quello della cultura e dei modelli culturali».²³ Si tratta, insomma, di una falsa rivoluzione, o più precisamente della impossibilità stessa di una pratica rivoluzionaria: la lotta è interna alla borghesia, e gli studenti, «regredendo su posizioni risorgimentali», continuano una tradizione per cui «la vera protagonista della storia è la borghesia»; essi «mettono in crisi il loro mondo per reificarlo».²⁴ Siamo, dunque, a un punto di non ritorno: nella società dei consumi, la ribellione è stata svuotata dall'interno, perché si configura come momento necessario al perpetuarsi del potere: come affermerà il Signor Herdhitze nel settimo episodio, «la contraddizione è assolutamente necessaria».²⁵ Il processo sociale dell'integrazione viene allora allegorizzato nel ben più cruento atto del divorare e metabolizzare senza sosta da parte di un'intera classe egemone («PADRE: Ti prego / Osserva / La bocca della signora Mann! Su osservalà! / È aperta su un bignè, lo ingoia, l'ha ingoiato!», *Por*, p. 629). La contraddizione non rovescia il dominio, bensì *lo nutre*; se la società dei padri divora i propri figli significa che non solo li consuma, ma li usa per il proprio metabolismo: «una società ha bisogno della

²⁰ «Io vivo i problemi della storia ambigualmente. La storia è la storia della lotta di classe: ma mentre io vivo la lotta contro la borghesia (contro me stesso) nel tempo stesso sono consumato dalla borghesia, ed è la borghesia che mi offre i modi e i mezzi della produzione». P.P. Pasolini, cit. in L. Martellini, *Introduzione a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 111.

²¹ «Sì, infatti, in parte, grugnisco, come mio padre» (*Por*, p. 586).

²² P.P. Pasolini, *Anche Marcuse adulatore?*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 157.

²³ G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo: il capitalismo secondo Pasolini, Testi e pretesti*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 95-96.

²⁴ P.P. Pasolini, *Anche Marcuse adulatore?* cit., p. 157.

²⁵ «La mia vecchia esperienza, costruttiva, / mi dice che le contraddizioni sono assolutamente necessarie» (*Por*, p. 612).

trasgressione per fondare la propria regola».²⁶ È chiaro qui il ribaltamento del pasto totemico descritto da Freud in *Totem e tabù*: i figli vorrebbero uccidere i padri, ma ne sono invece divorati, e la loro forza, metabolizzata, serve a conservare lo *status quo*, rinnovandolo:

PADRE

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 di futuro
si fa ancora più cinica... Ed è lì
che lei ha ragione. (*Por*, p. 609)

Un tale ribaltamento appare anche nel dialogo tra Ida e la madre, nel quale Julian assume le caratteristiche della vittima sacrificale che, in quanto tale, è venerata. Come i padri del discorso freudiano, inoltre, il prestigio di Julian perdura anche nell'assenza: «Eccolo qui, come Cristo in croce [...] / Il suo prestigio è inalterato. / Egli fuggendo, era sempre presente. / Si è creato un'autorità giocando amaramente» (*Por*, p. 595). Esso fa però anche capo a un rovesciamento non privo di ambiguità del complesso di Edipo, nel quale la pulsione sessuale è diretta verso il padre-maiale e il desiderio è, con evidenza quasi didascalica, quello di uccidere la madre attraverso Ida; è proprio quest'ultima a stabilire, già nel primo episodio, un'identità tra sé e la madre di Julian: «ma i miei diciassette anni sono quarantasette / (l'età inconfessata di tua madre)» (*Por*, p. 578). La risposta di Julian è emblematica: «se tu morissi, bella / non mi chiederei nemmeno dove ti hanno messo sotto terra» (*ibidem*). È, però, quando Julian fallisce «l'ultimo, infame esperimento» (*Por*, pp. 593-594), quando, cioè, tenta di reintegrarsi nell'ordine normale della società, che il desiderio erompe in tutta la sua forza: «Ed è per questo che io vorrei essere un SS / E massacrarti col mio segreto [...] / La voglia

²⁶ «The text suggests that, in addition to eliminating those who disobey, 'we' also use them for our own metabolism and normal functioning. A society needs transgression to found its rule». M.S. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley (CA), University of California Press, 1993, p. 218.

di baciarti, come vedi / Mi ha fatto venir voglia di ammazzarti (trallallà)» (*ibidem*). Come ha visto Bazzocchi, Julian non vuole né baciare né uccidere Ida poiché, interpretando «alla lettera» il desiderio del padre-maiale di vedersi riprodotto nel figlio, «si unisce ai maiali veri e propri». ²⁷ Ciò che, tuttavia, sembra ancora più rilevante è *l'ambiguità* dell'amore di Julian: da una parte, esso è ciò che lo «fa comunicare con l'universo mistico, e lo sottrae in parte all'influenza della sua famiglia borghese», ²⁸ ma i maiali sono, allo stesso momento, anche simbolo dell'amato-odiato padre. È esattamente a causa di questa ambivalenza simbolica che – come afferma Pasolini stesso – la rivolta di Julian rimane «a mezza strada». ²⁹ Quando Julian, al termine del dramma, sarà divorato dai maiali sarà, allora, effettivamente divorato dalla società borghese: «la morale [...], se ce ne è una, è che la società attuale schiaccia non solo i figli disubbidienti, ma persino quelli che si compiacciono dell'ambiguità». ³⁰ Appare qui in controtela, probabilmente per la prima volta, un intertesto che sarà poi fondamentale per il Pasolini di *Porno-Teo-Kolossal*, di *Petrolio* e di *Salò*; ³¹ mi riferisco al Norman O. Brown di *Love's Body*, e in particolare alla sua lettura di *Totem e Tabù*: «Locke's son, like Freud's, cannot free themselves from father psychology, and are crucified by the contradictory commands issuing from the Freudian super-ego, which says both "thou shalt be like the father", and "thou shalt not be like the father"». ³²

Julian, allora, *non può* compiere l'atto fortemente simbolico di baciare Ida, poiché questo significherebbe accettare di diventare il soggetto agente della borghesia che perpetua se stessa; significherebbe *diventare il padre*, accettandone la funzione all'interno

²⁷ «Il padre affarista di Julian [...] è un maiale borghese che vorrebbe vedersi riprodotto nel figlio, il quale però interpreta alla lettera questo desiderio e si unisce ai maiali veri e propri», M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007, p. 75.

²⁸ P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1489.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ In proposito si vedano, A. Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 2009; e ancora, A. Maggi, *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini*, in «Studi pasoliniani», 2016, pp. 11-24; S. De Laude, *Fly Translove Airways. Petrolio e il risveglio dei Faraoni di Mario Mieli*, in «La Rivista», 4, 2015, pp. 9-64.

³² N.O. Brown, *Love's body*, New York, Vintage, 1968, pp. 5-6.

della società, il modello pragmatico-razionale. Una tale razionalità è quella che Horkheimer e Adorno riconoscono come «ragione strumentale», «ragione del dominio», che «imitando la razionalità perfetta del congegno industriale», ha portato alla distruzione dell'uomo, allo sterminio di Auschwitz, e che, in un meccanismo di ripetizione e differenza (ripetizione nella differenza) si rinnova nella fortuna del Signor Herdhitze. Il discorso di Pasolini si dispiega qui attraverso l'opposizione naturale/innaturale che in un certo modo, e controintuitivamente, riproduce il binomio freudiano principio di realtà / principio di piacere: se, infatti, Julian sposasse Ida e diventasse «padrone di mezza Germania dell'Ovest» compirebbe, da un punto di vista del processo storico, un percorso naturale - vale a dire: perfettamente conforme al principio di realtà - per la classe alla quale appartiene («Siamo due ricchi borghesi io e te, Julian / Il destino che ci ha fatti incontrare non è bifronte. / Ci ha sorriso dentro di noi, con grande naturalezza», *Por*, p. 578); ma «un lontano grugnito» lo trattiene: è il richiamo del corpo – il principio di piacere – come, nelle parole delle *Lettere luterane*, «ultimo baluardo della realtà», con «l'arcaica, fosca, vitale violenza dell'organo sessuale».³³ Per comprendere a pieno cosa Pasolini intenda qui per "realtà" dovremo ancora una volta far riferimento alla lettura freudiana di O. Brown che, in *Life Against Death*, in opposizione alla tradizione logico-cartesiana e a partire da Freud e dal Marcuse di *Eros e civiltà*, individua l'essenza dell'uomo nel desiderio; un desiderio che è innanzi tutto ricerca della felicità attraverso il corpo e che per questo è continuamente frustrato dalla società: «nell'uomo l'aspirazione alla felicità è in conflitto con il mondo intero. La realtà impone agli esseri umani la necessità di rinunciare al piacere»,³⁴ pena la distruzione della società stessa e della cultura. Per questo l'uomo storico è, essenzialmente «malattia» (*La malattia che si chiama uomo* è il capitolo che apre *Life Against Death*) e per l'uomo «la capacità di essere nevrotico è semplicemente l'altra faccia della sua capacità di svilupparsi culturalmente».³⁵ Attraverso il desiderio di Julian, Pasolini ipostatizza quindi il bisogno inconscio dell'umanità intera di negare il processo storico in nome della propria felicità: se la storia infatti, nella prospettiva di O. Brown come di

³³ P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 600.

³⁴ N. O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia* [1964], trad. it. di S. Besana Giacomoni, Milano, Adelphi, 2002, p. 25.

³⁵ *Ivi*, pp. 26-27.

Pasolini, «si identifica con il “*reality principle*”, essa deve essere distrutta». ³⁶ In questo senso, anche l’oggetto “scandaloso” dell’amore di Julian passa in secondo piano, poiché il vero elemento sovversivo è il desiderio stesso, il desiderare in sé. Julian stesso sembra talvolta esserne consapevole: «non c’è un “CHI”, c’è soltanto il mio amore» (*Por*, p. 594); e ancora più esplicitamente, nell’ottavo episodio:

Che cosa immensa e curiosa il mio amore.
Non posso dirti chi amo;
ma non è questo che interessa [...]
Ciò che conta
sono i suoi fenomeni; la profonda deformazione
che esso ha causato in me – *che non è degenerazione*
sia chiaro [...]
Non è una cosa che capita,
nascendo, vivendo. no. Insomma, non c’è in essa
NIENTE DI NATURALE.
E perciò, cosa vuoi, ci penso sempre. (*Por*, p. 622, corsivi miei)

L’amore di Julian è quindi “innaturale” perché – anche se forse in maniera depotenziata rispetto al cannibalismo che è il cuore della storia parallela nel film – rimanda ad un «rifiuto totale [...] della forma correntemente accettata dagli uomini». ³⁷ Julian incarna storicamente un rifiuto metastorico al principio di realtà che continuamente frustra la ricerca del piacere in nome della fondazione della civiltà. Recandosi nel porcile, Julian rifiuta il «meccanismo di imitazione» che fonda la *polis* e grazie al quale, come sottolinea Bazzocchi, i figli si sostituiscono ai padri nella gestione del potere, perpetuandolo. ³⁸ Come spesso gli accade, anche qui Pasolini si muove a cavallo tra un piano mitico e metastorico e uno storicamente determinato: immerso in quella che ancora appare come la civiltà pre-borghese, circondato dalla «impreveduta razza umana» che «non ha nulla a che fare con il resto dell’umanità» dei contadini, Julian può solo nascondersi e abbandonarsi al suo amore, finalmente soddisfare il suo desiderio di «ripetizioni infinite della stessa cosa» (*Por*, p. 587). È, questa, una visione del passato, è la «Preistoria arcaica del sud»; come in *Poesia in forma di rosa*, i contadini sono visti

³⁶ A. Maggi, *Il pensiero di N. O. Brown nell'ultimo Pasolini* cit., p. 13.

³⁷ P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro* cit., p. 1488.

³⁸ Cfr. A.M. Bazzocchi, *Espozizioni* cit., in particolare pp. 12-19.

«con le bandiere rosse di Trotzki al vento».³⁹ Ma questa visione è poco più di un delirio, semplice traccia di ciò che, se mai è stato o sarebbe potuto essere, è ora e per sempre negato: i contadini sono, in realtà, «inoffensivi ed elegiaci, / stupidi e infidi»; non è più tempo, per loro, di sventolare bandiere rosse, di agitare zappe e badili guidati dai «braccianti italiani» (*Por*, p. 637 e *passim*), e Togliatti, come non manca di notare il Signor Klotz, «è morto» (*ibidem*). La visione del passato si dissolve, in *Porcile*, nella «grigia, deludente, lenta realtà», nella quale i contadini sono già «storici» e pronti a trasformarsi in «piccoli borghesi».⁴⁰ Persino la bellezza dei loro corpi – la cui innocenza aveva un tempo rappresentato l'«ultimo baluardo della realtà» di fronte alla crisi culturale e antropologica in atto – è de-realizzata nel sogno, e prelude a quella definitiva degenerazione che sarà denunciata nella *Abiura della trilogia della vita*:

Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che *allora* erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato. [...] I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che sono poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se *ora* sono immondizia umana, vuol dire che *allora* potenzialmente lo erano. [...] Il crollo del presente implica anche il crollo del passato.⁴¹

La crisi di atonia che colpisce Julian nel quinto episodio, allora, è nient'altro che la drammatizzazione della impossibilità della scelta tra una falsa ribellione al padre (alla società borghese) e un impossibile adattamento. È un momento cruciale nel quale l'estraneità di Julian, sia verso il padre sia verso Ida, ha toccato il suo culmine: egli non è andato alla manifestazione per la pace né ha baciato Ida, non ha, quindi, né tentato di essere diverso dal padre, né a lui simile. Come

³⁹ P.P. Pasolini, *Bestemmia: tutte le poesie*, a cura di G. Chiarocossi, W. Siti, Milano, Garzanti, 1993, p. 699.

⁴⁰ «I contadini colorati aspettano un nuovo futuro che li trasformerà da contadini preistorici in contadini storici, prima di tutto, e poi da contadini storici in piccoli borghesi. Ecco la grigia, deludente, lenta realtà», P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a F. Camon*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1645.

⁴¹ P.P. Pasolini, *Abiura della «Trilogia della vita»*, *ivi*, pp. 600-601.

nella citazione di O. Brown già ricordata, è «crocefisso» dai due imperativi opposti di essere allo stesso momento come il padre e diverso da lui.⁴² La scena rivela però un'altra fonte fondamentale, quello del De Martino di *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Julian si trova in uno stato di «quasi morte» che si configura come sintomo della perdita della presenza come «esperienza acuta del conflitto fra la perentorietà di un “dover fare qualcosa” e il funesto patire del “non c'è nulla da fare” da intendersi come [...] crollo esistenziale».⁴³ L'indecisione di Julian, attraverso la “crisi radicale”, si è tramutata in angoscia, nel rischio, cioè, di «perdere la possibilità stessa di dispiegare l'energia formale dell'esserci».⁴⁴ Ciò che Julian non vuole (o non può) fare è esattamente «dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale»,⁴⁵ poiché un tale atto si configura necessariamente come istituzione della civiltà e della società di tipo contrattuale:

Quando il patire con la sua polarità di piacere e dolore, e con le sue reazioni conformi, viene inserito in un piano razionale, deliberatamente scelto e storicamente modificabile, di produzione di beni secondo la regola dell'agire, la vitalità si risolve in economia, e la civiltà umana comincia.⁴⁶

Una tale civiltà è però – lo si è visto – la civiltà del fascismo neocapitalistico, quella stessa, cioè, che ha attivamente «aperto il varco della crisi».⁴⁷ Sopraffatto da «forze economiche o politiche operanti senza e contro di *lui*», Julian è trascinato «nel nulla ancor prima che la morte fisica *lo* raggiunga».⁴⁸ Se l'interesse di Pasolini per le ricerche etnologiche di De Martino, un interesse che inizia negli anni Cinquanta durante la stesura del *Canzoniere italiano*,⁴⁹ appare ormai accertato, è

⁴² Cfr. N.O. Brown, *Love's body* cit., in particolare il capitolo 1, «Liberty», pp. 3-31.

⁴³ E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico; dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958, p. 18.

⁴⁴ *Ivi*, p. 30.

⁴⁵ *Ivi*, p. 15.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 19.

⁴⁸ *Ivi*, p. 20.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955. Nella lettera del 31 agosto 1953, indirizzata a Gianfranco D'Aronco, Pasolini parla di un «aiuto» promesso da De Martino e da Toschi. La diretta e assidua frequentazione tra Pasolini e De Martino è poi documentata in T. Subini, *La necessità*

a partire dal decennio successivo che il rapporto si fa più cogente e l'utilizzo del primo di riferimenti al pensiero del secondo anche «al di fuori dall'ambito specialistico [...] ne attesta l'avvenuta acquisizione».⁵⁰ L'ipotesi di Subini – che sia *Morte e pianto rituale* il testo ad aver lasciato maggiori tracce nell'opera pasoliniana – sembra qui confermata: prima della crisi, Julian afferma di voler godere «ripetizioni infinite della stessa cosa» (*Por*, p. 587), spiegando quindi il suo comportamento come impossibilità (o nolontà) di «trascendere la mera vitalità nell'opera secondo forme di coerenza culturale»;⁵¹ e ancora: la descrizione dello stato catatonico di Julian ricalca senza possibili ambiguità il caso clinico che De Martino cita per esemplificare i sintomi della perdita della presenza:

Uno schizofrenico di Arieti si rendeva conto, con crescente ansietà, che insormontabili difficoltà si opponevano alla sua azione: ogni movimento che si apprestava a compiere gli si configurava come rischiosa possibilità di compiere un atto nocivo o inefficace, e pertanto questo malato, dominato dall'angoscia, preferiva non mangiare, non vestirsi, non lavarsi, per ridursi infine all'immobilità assoluta dello stupore catatonico.⁵²

Ciò che Julian sperimenta, insomma, è una «estraneità radicale, perduta in lontananze astrali, separata da un muro di bronzo»⁵³ che deriva dall'«angoscia di non poter esserci in una storia umana».⁵⁴ Il mondo di Julian è allora destoricizzato poiché il passato (l'intrinseca

di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro, Roma, EDS, 2007. Cfr. in particolare pp. 26-28. Sul rapporto tra Pasolini e De Martino si vedano anche G. Tinelli, *Pasolini e De Martino. Una ricerca*, in «Pier Paolo Pasolini. Centro studi Casarza della Delizia», 4 febbraio 2018, <http://www.centrostudipierpaolopasolinica-sarsa.it/molteniblog/pasolini-e-de-martino-una-ricerca-di-giacomo-tirelli-parte-i/> (ultimo accesso 17/10/2020), e da una prospettiva comparatistica e meno vincolata dal punto di vista filologico, D. Balicco, *Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino e Franco Fortini*, Roma, Artemide, 2018.

⁵⁰ *Ivi*, p. 28.

⁵¹ «La mera vitalità che sta “cruda e verde” nell'animale e nella pianta deve nell'uomo essere trascesa nell'opera, e questa energia di trascendimento che oggettiva il vitale secondo forme di coerenza culturale è appunto la presenza», E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* cit., p. 15.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 32.

⁵³ *Ivi*, p. 28.

⁵⁴ *Ivi*, p. 30.

violenza della società, qui storicamente individuata nel genocidio nazista), rappresenta lo *choc* mai superato che risorge nel presente provocando il momento di crisi. Non è un caso che alla caduta nella quasi morte di Julian segua la storia del signor Herdhitze: essa ribadisce come il reinserimento dell'energia vitale in un piano razionale affinché la società umana (ri)cominci *sia l'origine stessa* della violenza.

La parabola di Julian è ora giunta al suo culmine: il monologo nel quale egli descrive poeticamente il suo amore salda definitivamente – seguendo la prospettiva di O. Brown – particolare e universale, storia del singolo e storia del mondo nel desiderio di una «regressione [...] a stadi primordiali»,⁵⁵ ad una «barbarie primitiva» intesa come «meraviglioso barbaro»,⁵⁶ come gioia aurorale del corpo. L'ingresso finale di Julian nel porcile (specularmente, la sua uscita dalla *polis* e dalle sue leggi) è dunque, e pienamente, un rito sacro (e sacro, in Pasolini, è «ciò che interrompe la continuità della storia»)⁵⁷ che si celebra contemporaneamente al rito profano della Fusione all'interno della villa, dove il Signor Klotz e il Signor Herdhitze brindano alla nuova società (e potremmo intendere, qui, società nelle due accezioni di società per azioni e società umana). Il carattere rituale delle visite di Julian al porcile è del resto segnalato lungo tutto il testo, a partire dalla loro fissa ripetitività («Un'esperienza ripetuta, ripetuta / come i canti liturgici»), e dalla cornice, fatta dell'«impreveduta razza umana» dei contadini con la loro purezza bestiale («Essi non hanno nulla a che fare con il resto dell'umanità. / Mio padre e mia madre, credo li confondano con le bestie»), dalle querce selvagge infiammate dalla luce serale, e infine ribadita dalla brevità della festa che si consuma nell'ora «dedicata alla purezza»:

l'estate inoffensiva è piena di un fuoco
che alona le querce selvagge...
[...] Anche perché nel frattempo è scesa la sera.
Si accendono i primi lumi, l'ora è dedicata alla purezza;
prima di sera c'è una specie di festa –
destinata a finire subito – ma che intanto
riempie il cuore di rimorsi e di rimpianti. (*Por*, p. 626)

⁵⁵ S. Parussa, *L'eros onnipotente: erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2003, p. 75.

⁵⁶ P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro* cit., p. 1487.

⁵⁷ M.A. Bazzocchi, *Esposizioni* cit., p. 16.

Tutto contribuisce a creare l'atmosfera di un tramonto del mondo che ricorda quello del *Cantico del gallo silvestre*: al leopardiano spegnersi della natura⁵⁸ corrisponde il «gelo che non perdona», al «silenzio nudo e una quiete altissima»⁵⁹ il «cielo dello scoppio di una bomba atomica» e il «silenzio che ottenebra le cose» (*Por*, p. 624). A differenza dell'operetta, però, questa fine non prelude a un cosmico annientarsi («Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi»),⁶⁰ ma ad aprirsi del soggetto alle «esperienze totali e fondanti».⁶¹ Nel sogno di Julian inizio e fine, aurora e tramonto coincidono⁶² in uno stato di barbarie come «stato che precede la civiltà».⁶³ (E che quindi prelude a una sua nuova fondazione).

Prima che il rito sia definitivamente consumato, però, Pasolini inserisce la scena di una nuova visione e il dialogo di Julian con Spinoza. Da una parte, Spinoza è il figlio ribelle che «come gli amici di Ida, / [si schiera] contro i vecchi»; come Ida e lo stesso Julian è un borghese, e la sua vita somiglia a quella del protagonista. Tutto ciò, però, «non ha più importanza»: Spinoza, infatti, viene riconosciuto come l'iniziatore di quel processo di modernizzazione tecnologica che – assegnando alla ragione un ruolo dominante – ha portato agli orrori del nazismo e infine al «padre umanista e il suo socio tecnocrate» (*Por*, p. 636 e *passim*). E tuttavia, il significato profondo della scena non è nel semplice ribadire il processo di degenerazione della ragione in ragione strumentale, né nel fissarne un ipotetico *terminus post quem*. La scelta di Spinoza (e non, ad esempio, dell'apparentemente più pertinente Cartesio) rivela, letto alla luce dell'interpretazione psicanalitica della storia di O. Brown, la volontà di Pasolini di negare ogni possibilità di una mediazione tra i due poli opposti di *polis*-ragione e *tetis*-sacro-sessualità. Se, infatti, O. Brown legge Spinoza accanto a Freud, sottolineandone «l'adesione al principio

⁵⁸ G. Leopardi, *Operette morali*, Milano, Mondadori, 1988, p. 205: «Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta».

⁵⁹ *Ivi*.

⁶⁰ G. Leopardi, *Operette morali* cit., p. 205.

⁶¹ S. Parussa, *L'eros onnipotente* cit., p. 74.

⁶² «Ho sognato poche notti fa / che ero per una strada buia, / [...] cercavo, lungo l'orlo / del marciapiede, e lungo quelle pozzanghere, / piene d'una luce di luoghi di altre vite – / forse un'aurora boreale, o un lungo tramonto siberiano – / qualcosa: cosa, non ricordo... Forse (l'improvviso ora) / un giocattolo. Ed ecco che sull'orlo dell'ultima / di queste pozzanghere c'è un maiale, un maialino...» (*Por*, p. 627).

⁶³ P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro* cit., p. 1485.

di piacere»⁶⁴ e quindi la sostanziale estraneità rispetto al pensiero contemplativo occidentale, Pasolini è più radicale: *L'Etica*, con il suo ridurre Dio (il sacro) alla ragione, con il suo predicare la felicità nel compromesso razionale della *polis*,⁶⁵ pur nella sua grandezza, deve essere abiurata: «È vero: la Ragione (*loro*) mi è servita a spiegare Dio. / Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi» (*Por*, p. 636, corsivo mio). All'abiura di Spinoza segue e fa da specchio la piena assunzione, da parte di Julian, come farà poi Carlo di Tetis in *Petrolio*, del ruolo di Vittima, ovvero di colui che, sacrificando il proprio corpo, tenta di «interrompere la catena per cui il Passato si perpetua nella vita comune».⁶⁶ La metafora cristologica («Eccolo qui, come Cristo in croce») evocata durante la crisi di Julian (e qui ricordata da Spinoza stesso) trova in fine il suo compimento nell'imminente martirio del protagonista, che nello stesso episodio era già stato paragonato ad un «San Sebastiano manierista». Il rimando è qui, ancora una volta, duplice: da una parte al noto martirio del santo sotto Diocleziano; esso funziona, però, anche come rimando interno al film *La ricotta*, nel quale, sullo sfondo di un *tableau vivant* che riproduce la *Deposizione* del Pontormo, Stracci muore di indigestione sulla croce.⁶⁷ Il regista, interpretato da Orson Wells, commenta cinicamente: «povero Stracci! Crepare, non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo». Ancora più significativa, soprattutto in relazione alla storia di Julian, appare però la prima stesura, poi censurata: «Povero Stracci! Crepare, era il suo solo modo di fare la rivoluzione».⁶⁸ Julian, come Stracci, deve “fare la rivoluzione morendo”:

⁶⁴ «Riguardo al problema della felicità umana, ciò che distingue Spinoza dalla tradizione filosofica occidentale e lo avvicina a Freud è l'adesione al principio di piacere e il rifiuto del dualismo anima e corpo»; e ancora: «Questo [di Spinoza] amore intellettuale per Dio è identico al perverso polimorfo infantile di cui parla Freud», N.O. Brown, *La vita contro la morte* cit., pp. 72, 73-74.

⁶⁵ «E inoltre nel mio *Tractatus politicus*, il succo / è che 'solo nella Città l'uomo può essere / razionale e libero» (*Por*, p. 633).

⁶⁶ M.A. Bazzocchi, *Esposizioni* cit., p. 13.

⁶⁷ Per un'analisi del rapporto del cinema pasoliniano con la pittura si veda almeno F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994. L'insistenza sulle metafore cristologiche è certo ciò che più avvicina Stracci e Julian. Per le metafore cristologiche nella *Ricotta* si vedano, tra gli altri, A. Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Genova, Le Mani, 1998, e G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994.

⁶⁸ Cfr. M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi* cit., p. 58.

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 forma di Ragione può spiegare, neanche
contraddicendosi, tu sei stato chiamato. (*Por*, p. 636, corsivo mio)

Come l'evangelico chicco di grano, Julian deve perdersi, deve morire per «dare molto frutto». ⁶⁹ Come è stato notato, ancora una volta «è la cultura contadina e arcaica a costituire il sottofondo dal quale emerge la presenza di un evento sacro»: ⁷⁰ il sacrificio di Julian attinge a un «sacro non ancora istituzionalizzato», ⁷¹ e sembra riprodurre il rituale del raccolto delle civiltà cerealicole descritto da De Martino nel già citato *Morte e pianto rituale*, rituale grazie al quale si «chiudeva un'epoca e inaugurava un nuovo corso esistenziale». ⁷² Julian è, insomma, nello stesso momento pianta coltivata e uomo che le dà la morte: «Nell'episodio del raccolto è proprio l'uomo che, con un atto decisivo e irreversibile [...] si fa lui stesso procuratore di morte della pianta coltivata, avviandola alla consumazione e inaugurando così il nuovo ciclo esistenziale da percorrere». ⁷³

E tuttavia, il gesto di Julian sembra esaurirsi a livello individuale. Pasolini costruisce qui due scene perfettamente speculari: nei due porcili ⁷⁴ si consumano due riti opposti: («chi dice che la religione è morta? / Guarda che bel rito! Ora / è mia moglie che apre le fauci dipinte / e vi infila il bignè», *Por*, pp. 628-629): mentre nel «porcile dei porci» i maiali divorano Julian, nella casa-porcile gli uomini-maiali divorano bignè; la festa per la Fusione si svolge senza sussulti. Quando i contadini si presentano alla villa, sono «più pacifici dei pacifisti» (*Por*, p. 637): non solo *non possono più comprendere* il rito celebrato da Julian, il suo gesto estremo di rifiuto e ribellione, ma anzi, dichiarando di voler parlare non

⁶⁹ Cfr. Vangeli, Giovanni, XII, 24.

⁷⁰ M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi* cit., p. 80.

⁷¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie* cit., p. 1480.

⁷² E. De Martino, *Morte e pianto rituale* cit., p. 241.

⁷³ *Ivi*, p. 243.

⁷⁴ «Certo, resta da stabilire qual è il vero porcile: / tuttavia, dal salone e dal giardino / dove si celebra la festa della Fusione, / io ti ho seguito, mentre te la squagliavi, / e sei venuto qui, nel porcile dei porci» (*Por*, p. 630).

L'ospite ingrato

con il Signor Klotz ma con «il membro più duro della società» (*Por*, p. 639), immediatamente dichiarano la loro sottomissione al nuovo potere. La Fusione è, nei suoi effetti, un passaggio di consegne: dalla cultura umanistica del Signor Klotz a quella tecnica del Signor Herdhitze. Sarà proprio quest'ultimo, infatti, che - con un gesto di straordinaria potenza simbolica - intimerà ai contadini il silenzio; è, questo, un gesto che sembra voler cancellare la stessa esistenza di Julian, il suo scandalo e, con esso, la possibilità di rinnovamento di un'intera epoca («La decisione che tu ora prendi è dunque la decisione / che potrebbe prendere questa nostra intera giovane Epoca», *Por*, p. 634):

HERDHITZE

Insomma hanno fatto veramente piazza pulita quelle bestie?

MARACCHIONE

Sì, signore. Se uno non li avesse visti, coi suoi occhi, da lontano, mangiarsi un uomo, arrivando lì, non avrebbe capito proprio niente.[...]

HERDHITZE

Non c'è rimasto neanche un segno?

Un pezzo di stoffa,
mettiamo, una suola di scarpa? [...]

MARACCHIONE

No, niente! Niente di niente.

HERDHITZE

Allora, ssssst! Non dite niente a nessuno. (*Por*, p. 643)