

## **SOGGETTIVA LIBERA INDIRECTA E DISCORSO INDIRECTO LIBERO. PIANO-SEQUENZA E SCRITTURA LETTERARIA IN PASOLINI E BACHTIN**

Luciano Ponzio (Università del Salento, Lecce, Itália)

**RIASSUNTO:** Contrariamente a Pier Paolo Pasolini, Michail Bachtin non dimostra interesse per il cinema. Tuttavia, benché non vi sia alcun segno che possa dimostrare la conoscenza reciproca tra Bachtin e Pasolini, la loro attività di ricerca presenta una sorprendente comunanza di pensiero. Troviamo una prospettiva dialogica tra le teorie letterarie del romanzo configurate da Bachtin e la teoria del “cinema di poesia” di Pasolini. Questo saggio dimostra il fatto che queste teorie condividono le caratteristiche del “discorso indiretto libero”, inteso da Bachtin e Pasolini. Questa relazione è “iconica”, nel senso usato da Peirce, in base alla somiglianza, essendo una relazione omologica, di ordine genetico e strutturale tra i segni non-verbali e verbali e il loro potere di visione metaforica.

**PAROLE-CHIAVE:** Pasolini, Bachtin, discorso indiretto libero

## **SUBJETIVO INDIRETO LIVRE E DISCURSO INDIRETO LIVRE. PLANO- SEQUÊNCIA E ESCRITA LITERÁRIA DE PASOLINI E BAKHTIN**

**RESUMO:** Entre Pier Paolo Pasolini e Mikhail Bakhtin não há nenhum signo que possa demonstrar conhecimento recíproco, mas o trabalho deles demonstra surpreendente comunhão de pensamento. Encontramos uma perspectiva dialógica entre as teorias literárias do romance configuradas por Bakhtin e a teoria do “cinema de poesia” de Pasolini. O presente estudo diz respeito ao fato de que estas teorias partilham as características do “discurso indireto livre” entendido por Bakhtin e Pasolini. Esta relação é “icônica” no sentido usado por Pierce, com base na similaridade, constituindo uma relação homológica, de ordem genética e estrutural, entre os signos verbais e não-verbais e o seu poder de visão metafórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pasolini, Bakhtin, discurso indireto livre

## **SUBJECTIVE FREE INDIRECT AND INDIRECT FREE SPEECH. PLAN- SEQUENCE AND LITERARY SCRIPTURE IN PASOLINI AND BAKHTIN**

**ABSTRACT:** Contrary to Pier Paolo Pasolini, Mikhail Bakhtin shows a lack of interest in Cinema. Though there is no sign that Bakhtin and Pasolini knew each other's work, they share a striking communality of thought. We can find a dialogic perspective in Bakhtin's theory on the novel and on Pasolini's theory on “cinema di poesia”. This paper focuses on the fact that both theories share characteristics of “free indirect speech”, as understood by Bakhtin and Pasolini. In Peirce's terminology, this textual relation is “iconic”, based on similarity: it is a homological relation (genetic and structural) among non-verbal signs, verbal signs and the power of metaphorical view.

**KEYWORDS:** Pasolini, Bakhtin, free indirect speech



Domenico Modugno,  
in *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967)

When remedies are past, the griefs are ended  
By seeing the worst, which late on hopes depended.  
To mourn a mischief that is past and gone  
Is the next way to draw new mischief on.  
What cannot be preserved when fortune  
takes Patience her injury a mockery makes.  
The robb'd that smiles steals something from the thief;  
He robs himself that spends a bootless grief.  
(Shakespeare, *Othello*, Duke of Venice from Act I, scene iii)

Quando non c'è più rimedio è inutile addolorarsi,  
perché si vede ormai il peggio che prima era attaccato alla speranza.  
Piangere sopra un male passato è il mezzo più sicuro per attirarsi nuovi mali.  
Quando la fortuna toglie ciò che non può essere conservato,  
bisogna avere pazienza: essa muta in burla la sua offesa.  
Il derubato che sorride, ruba qualcosa al ladro,  
ma chi piange per un dolore vano, ruba qualcosa a se stesso  
(W. Shakespeare, *Otello*, Il Doge di Venezia: atto I, scena III)

Il derubato che sorride  
ruba qualcosa al ladro  
ma il derubato che piange  
ruba qualcosa a se stesso  
perciò io vi dico  
finché sorriderò  
tu non sarai perduta

(D. Modugno e P. P. Pasolini, "Tutto il mio folle amore". In: *Che cosa sono le nuvole?*)  
(CAPRICCIO..., 1967)

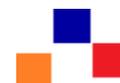
Esaminiamo qui alcune delle opere del cinema di poesia di Pasolini, quello più sperimentale e rivoluzionario: intendiamo, quello di *Uccellacci e uccellini* (1966, con Totò e Ninetto Davoli e con la voce di Domenico Modugno che canta i titoli di testa e titoli di coda) e quello dei "medio metraggi", come *La terra vista dalla luna* (LE STREGHE, 1966); *La sequenza del fiore di carta* (AMORE E RABBIA, 1969), e *Che cosa sono le nuvole?*

(CAPRICCIO..., 1967).

In *Uccellacci e uccellini* (1966), Ciccillo e suo figlio Ninetto (interpretati da Totò e Ninetto Davoli), che se ne vanno per le periferie e le campagne romane, incontrano un corvo parlante che, a sua volta, narra la storia di questi due monaci francescani ai quali San Francesco ordina di evangelizzare i falchi e i passerii. I due frati non riusciranno a raggiungere il loro obiettivo, perché, pur essendo riusciti ad evangelizzare le due “classi” di uccelli, non riusciranno a porre fine alla loro feroce rivalità: per questa mancanza verranno rimproverati da San Francesco ed invitati ad intraprendere nuovamente il cammino di evangelizzazione: “Non solo questo mondo non va, ma bisogna anche cambiarlo” (UCCELLACCI... , 1966).

Chiusa la parentesi del racconto, il viaggio di Totò e Ninetto prosegue; il corvo li segue e continua a parlare in tono intellettualistico e altisonante. In un contesto fortemente visionario, essi incontrano altre persone, una sorta di “carrellata di classi sociali”, nelle situazioni più diverse e imprevedibili: alcuni proprietari terrieri che ordinano a Totò e Ninetto di allontanarsi dalla loro proprietà privata, sicché i due protagonisti, poiché non ne vogliono sapere di obbedire, sono costretti, a suon di colpi di fucile, a darsela a gambe; una famiglia, che vive in condizioni assai degradate, a cui Totò intima di abbandonare la propria casa con la sentenza, in una sorta di inglese dall’accento napoletano che suona letteralmente: “busnes is busnes”; un gruppo di attori itineranti a bordo di una Cadillac; i partecipanti al “1° convegno dei dentisti dantisti”; un uomo d’affari di cui Totò è debitore; la partecipazione casuale ai funerali di Togliatti; l’incontro con una prostituta. Alla fine del film, i due, stanchi delle chiacchiere del corvo, lo uccidono e se lo mangiano, e una frase lapidaria accompagna la triste sorte del volatile intellettuale – la sorte di tutte le menti scomode –: “i maestri son fatti per essere mangiati in salsa piccante!”.

Lavorando sul linguaggio filmico, Deleuze (1984; 1989) sviluppa la sua analisi delle possibilità espressive del sentire evidenziando, sotto questo aspetto, punti di incontro tra letteratura, teatro, cinema, pittura. “Dipingere la



sensazione”, infatti, equivale a captare e filmare, in gara col tempo, nell’istante dell’immagine e del movimento, l’effimero o l’eterno delle sensazioni, delle emozioni, delle storie (CAROFIGLIO, 2006, p. 62).

In tale direzione, particolare rilievo assume la riflessione di Bachtin sul “discorso indiretto libero”. Questa forma di discorso riportato è poco studiata dalla linguistica, dalla stilistica e dalla critica. È invece oggetto di attenzione sia da parte di Pasolini che di Deleuze. Ma è soprattutto Bachtin ad avergli dedicato particolare importanza. Se ne occupa direttamente nella terza parte di *Marxismo e filosofia del linguaggio* (BACHTIN/VOLOŠINOV, [1929], 1999) dedicata alle forme del discorso riportato. Questa parte è indubbiamente bachtiniana (comunque si voglia risolvere l’oziosa questione della “paternità” di questo libro apparso sotto il nome di Vološinov) ed è strettamente collegata con il primo capitolo della seconda parte del libro di Bachtin su Dostoevskij, apparso lo stesso anno (1929), intitolata “Tipi della parola prosaica. La parola in Dostoevskij” (BACHTIN, [1929], 1997, pp. 185-214), dove mostra come il discorso indiretto libero svolga un ruolo centrale nella tendenza attuale del romanzo che egli indica come “polifonica” e che fa iniziare con Dostoevskij.

A differenza del discorso diretto e di quello indiretto, in quello indiretto libero – o “discorso diretto improprio”, come Bachtin lo chiama – avviene un’interazione dialogica all’interno di una stessa voce, quella dell’autore, fra discorso riportante (dell’autore) e discorso riportato (dell’eroe). In una stessa enunciazione, il punto di vista del discorso riportante e quello del discorso altrui riportato s’incontrano. Qui la parola diviene a due o più voci, interiormente dialogica o polilogica. Mentre nel discorso diretto e nel discorso indiretto, il discorso altrui riportato è presente come *oggetto* del discorso, il discorso indiretto libero *fuoriesce dal rapporto soggetto/oggetto* e i due discorsi si incontrano e interferiscono fra loro senza che l’uno diventi oggetto dell’altro.

Il discorso diretto riporta il discorso altrui tale e quale. Ad esso corrisponde nel cinema, come fa osservare Pasolini, il piano-sequenza tipico che è una soggettiva (fig. 1), “massimo limite realistico di ogni tecnica

audiovisiva” (PASOLINI, [1972], 2003, p. 237).



Figura 1: Soggettiva - Discorso diretto  
Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)

Il discorso indiretto, invece, è costretto a riportare il discorso altrui analizzandolo, interpretandolo – “un film di finzione” dal “punto di vista ideale” (PASOLINI, [1972], 2003). Nel cinema, ciò che gli corrisponde è la “oggettiva” (fig. 2).



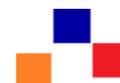


Figura 2: Oggettiva - Discorso indiretto  
Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)

Il discorso indiretto per rendere il contenuto, l'intonazione, il punto di vista, il senso del discorso altrui è costretto ad assumere una forma discorsiva e analitica nei suoi confronti. Mentre il discorso diretto si limita alla presentazione, il discorso indiretto raffigura. Tale raffigurazione tende generalmente a riprodurre fedelmente la realtà, sia pure da un altro punto di vista, magari per metterla in discussione, per parodiarla, irridarla, insolentire una realtà esageratamente smaccata, disinvoltamente idealizzata.

Ma la necessità del ricorso al commento, all'interpretazione, all'analisi impedisce che il discorso altrui, nella forma del discorso indiretto, sia semplicemente riflesso, riprodotto, rappresentato – “strano”, osserva Pasolini, “l'uomo ha sempre dissociato la lingua scritto-parlata dalla Realtà” (“Il non verbale come altra verbalità”, 1971, PASOLINI [1972], 2003, p. 263). Nel discorso indiretto c'è l'interferenza fra il discorso proprio e il discorso altrui. Però è il discorso riportante a dominare su quello riportato. Pertanto l'orientamento del discorso indiretto è generalmente monologico, come quello del discorso diretto.

Invece, nel discorso indiretto libero, non solo la parola dell'autore, cioè la parola che riporta, influisce su quella riportata, ma anche quest'ultima modifica quella che riporta, nel suo lessico, nella sintassi e nello stile. Il discorso libero indiretto ha un carattere dialogico, metaforico.

Nell'ambito della scrittura letteraria, la parola dell'autore e quella dell'eroe, i loro mondi, le loro intonazioni, punti di vista, orientamenti

interagiscono dialogicamente. Pasolini mostra che il discorso libero indiretto è realizzabile anche nel testo cinematografico. Ciò avviene in quello che Pasolini chiama “cinema di poesia”. Fra gli esempi di Pasolini, Antonioni; ma anche nella sua stessa produzione egli mirava a realizzare questo tipo di discorso filmico. Qui l’immagine ripresa non è né oggettiva (visione esterna al personaggio, il “comico”), corrispondente al discorso indiretto, né soggettiva (visione del personaggio, l’“umorismo”), corrispondente al discorso diretto, ma semi-oggettiva. In essa, come nel discorso indiretto libero, si trovano insieme, senza sintesi ma dialogicamente interagenti, due punti di vista. Questo sdoppiamento interno a una stessa immagine, questa contaminazione attraverso elementi paradossali e personaggi parodistici, è ciò che Pasolini chiama “soggettiva libera indiretta”.

Deleuze con esplicito riferimento a Michail Bachtin (tale riferimento non c’è, invece, in Pasolini) riprende l’idea del discorso indiretto libero come forma essenziale non solo del nuovo romanzo ma anche del nuovo cinema nella forma della “soggettiva libera indiretta” descritta e praticata da Pasolini. Questo tipo di visione rende possibile l’incontro di punti di vista differenti, di mondi differenti, di livelli differenti, di diversi piani-sequenza: triviale e nobile, basso materiale corporeo e alto decoroso, profano e sacro, quotidiano e fantastico, prosaico e poetico, banale e rilevante dando vita a una nuova realtà svelata, quasi grottesca, carnevalesca, una vita “di piazza” in dialogo con quella “ufficiale” (BACHTIN, [1965], 1979).

Qui non si tratta di stabilire gerarchie tra il “comico” e l’“umoristico” di pirandelliana memoria, né riaffermare l’umorismo (discorso indiretto) come capacità intelligente e più profonda di rilevare e rappresentare, rispetto all’aspetto inizialmente comico (discorso diretto), un personaggio o una scena. Tutt’al più far notare nel cinema, così come in letteratura, il verificarsi dell’incontro di punti di vista differenti, cioè quel dar luogo a ciò che possiamo chiamare “narrazione lirica dialogica”, strettamente collegato col concetto bachtiniano di raffigurazione, la quale si delinea, sempre, più o meno, come una sorta di “discorso indiretto libero” e quindi come immagine

nella forma di “soggettiva libero indiretta” tracciata da Pasolini (fig. 3).



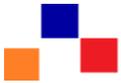




Figura 3: Soggettiva libera indiretta o Discorso indiretto libero

Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)



Figura 4: Immagine oggettivata/semi-oggettiva

Fonte: imagens (UCCELLACCI..., 1966)

Lo scopo è quello di rendere l'abituale visione delle cose deformata ("miracolosa", diceva Pasolini), non solamente portandole in contesti diversi da quelli naturali, facendo riferimento allo straniamento (*otstranenie* отстранение) introdotto da Sklovskij e i formalisti russi, cioè quel particolare effetto del procedere del linguaggio letterario al di fuori della norma, degli schemi consueti e dei rapporti convenzionali e prevedibili.

Nel teatro brechtiano, opponendosi al "metodo Stanislavskij" – ma in

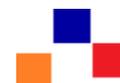
realtà inglobandolo e finalizzandolo in maniera diversa – l'attore non dovrà immedesimarsi nel personaggio, aderendogli fino a perdersi dentro (oggettiva) ma il personaggio deve essere interpretato, evidenziato e rafforzato dall'attore che non dovrà quindi assimilarlo, immedesimandosi totalmente.

Nella teoria teatrale di Brecht è la voce dell'autore/attore che risuona nel personaggio conferendogli un compito didattico, politico, istruttivo al teatro: l'attore brechtiano deve recitare in modo critico, distaccato (effetto di straniamento *Verfremdungseffekt*) per permettere allo spettatore di poter recepire il messaggio senza coinvolgimenti eccessivi, in modo da riflettere, vagliare, criticare costruttivamente, prendere coscienza, rifiutare i condizionamenti della società e rendere possibile il miglioramento, una trasformazione.

È ciò che accade nel film *Tempi moderni* (1936) di Charlie Chaplin, già evidenziato da Roland Barthes ("Il povero e il proletario", 1954) a proposito del teatro brechtiano e della famosa parodia, e insieme della denuncia dei ritmi disumani del lavoro "moderno" imposti in fabbrica: ricordiamo certamente il povero Charlot, operaio meccanico senza riposo, su cui viene sperimentata la macchina ad alimentazione automatica che evita la pausa-pranzo, e che è costretto a gesti ripetitivi e spersonalizzanti della catena di montaggio.

Ora Charlot, conforme all'idea di Brecht, mostra al pubblico la propria cecità in modo tale che il pubblico vede insieme il cieco e il suo spettacolo; vedere qualcuno non vedere è il modo migliore per vedere intensamente ciò che egli non vede; così al teatro di marionette sono i bambini che suggeriscono a Guignol quello che lui finge di non vedere. [...] È per questo in fondo che l'uomo Charlot trionfa di tutto: proprio perché sfugge a tutto, respinge ogni accomandita [...]. La sua anarchia [...] in arte rappresenta la forma forse più efficace della rivoluzione (BARTHES, [1954], 1997, p. 37).

Dalla "veggente cecità" (DERRIDA, [1990], 2003) cinematografica e letteraria (si veda anche Herbert G. Wells, *Nel paese dei ciechi* [1904], 2008) al poeta-profeta e al suo "cinema di poesia", espressione pasoliniana che si tiene



in bilico tra favola e realtà.

Come in *Uccellacci e uccellini* (1966), in *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967) e in *La terra vista dalla luna* (1966), vi è sempre la partecipazione della maschera/marionetta di Totò; mentre in *La sequenza del fiore di carta* (1969), mediometraggio che fa parte anch'esso di questo ciclo del "cinema di poesia" è, invece, interpretata dal solo Ninetto Davoli.

*La terra vista dalla luna* (1966), il cui titolo s'impregna di extralocalità bachtiniana e dell'effetto di straniamento, richiama certamente il cinema muto di Chaplin e la cecità di cui parla Barthes. Particolarmente nella scena della donna muta che inscena un suicidio minacciando di buttarsi dal Colosseo: una vera e propria truffa montata ad arte per fare soldi invogliando la gente misericordiosa a raccogliere una colletta per salvare quella vita in procinto di farla finita ma, ad un certo punto, il tutto diverrà drammaticamente un *flop* quando la donna cadrà nel vuoto scivolando su una buccia di banana, morendo per davvero nello scherno e nella risa generali.

In *Che cosa sono le nuvole?* (1967) partecipa pure Domenico Modugno, qui non solo come cantante popolare (in questo ruolo collabora con Pasolini anche nella sigla iniziale di *Uccellacci e uccellini*, 1966) ma anche come attore nella scena iniziale e in quella finale, nelle vesti di uno spazzino-cantastorie. Tra l'altro, nella scena iniziale cantata da Modugno, il cui testo musicale fa riferimento all'*Otello* di Shakespeare (vedi in epigrafe), appare anche una ulteriore citazione autorevole, in questo caso visiva, del dipinto *Las Meninas* (1656) di Diego Velázquez, qui riorganizzato nell'immagine che compone il cartellone cinematografico che fa da propaganda al film di Pasolini con appunto la scritta-lancio inserita in alto: "Oggi - *Che cosa sono le nuvole?* – Regia di Pier Paolo Pasolini" (CAPRICCIO..., 1967). La scelta di Pasolini di inserire l'immagine del quadro di Velázquez non è casuale, dato che esso incarna il manifesto di messa in crisi di una certa pittura mimetica – in quanto rispecchiamento e illusione prospettica –, notoriamente oggetto di analisi in *Le parole e le cose* di Michel Foucault ([1966], 2001).

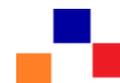
In *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967) come rivisitazione

dell'*Otello* di Shakespeare sotto forma di teatro di marionette, la maschera di Totò si presenta in maniera ben diversa rispetto alle sue solite sembianze attoriali. A Totò tocca vestire i panni della perfida marionetta-Jago, dalla faccia dipinta di verde e la lingua rosso fuoco; Ninetto Davoli invece è un nerissimo Otello; Laura Betti si trasforma in una bambolesca Desdemona; e la coppia Franco Franchi-Ciccio Ingrassia interpretano i ruoli, rispettivamente, di Cassio e Roderigo.

Così come spesso accade nel teatro di marionette sono i bambini a suggerire strategie e comportamenti ai personaggi principali per evitare di cadere nelle trappole della trama, in *Che cosa sono le nuvole?* (CAPRICCIO..., 1967) la recitazione degli attori-marionette sulla scena è interrotta improvvisamente dal pubblico che, non rispettando il gioco delle parti, nel momento più drammatico, poiché non ce la fa a sopportare le ingiustizie e le macchinazioni tramate sulla scena, irrompe sul palco e decide di farsi giustizia da sé facendo a pezzi le marionette di Otello (Ninetto Davoli) e di Jago (Totò).

Nel finale, lo spazzino-cantastorie (Domenico Modugno) ritirerà i rottami delle due marionette e le getterà in una discarica di rifiuti a cielo aperto: è qui, dove i due fantocci, guardando verso l'alto, rimarranno incantati dalla vista delle nuvole e dalle loro forme inconsuete e magmatiche: "Iiiiih, che so' quelle?", domanda Otello; "Sono le nuvole", risponde Jago; "E che so' le nuvole?", replica Otello. Ma qui Jago, sorpreso dalla domanda, non trova le parole.

Io so che la poesia è inconsumabile, so bene che è retorico dire che anche i libri sono prodotti di consumo, perché invece la poesia non si consuma. I sociologi su questo punto sbagliano, devono rivedere le loro idee. Loro dicono che il sistema mangia tutto e assimila tutto. Non è vero, ci sono delle cose che il sistema non può assimilare, non può digerire. Una di queste, per esempio, è proprio la poesia, perché secondo me è inconsumabile. Uno può leggere migliaia di volte un libro di poesie e non consumarlo. La consumazione è del libro, è dell'edizione, ma non della poesia. Dunque, per concludere, so bene che la poesia è inconsumabile nel profondo, ma voglio



che sia il meno consumabile anche esteriormente. E così il cinema: farò del cinema sempre più difficile, più aspro, più complicato, e anche più provocatorio magari, per renderlo il meno consumabile possibile, così come appunto il teatro, che non può diventare medium di massa, e quindi il testo resta inconsumato (PASOLINI, [1969], 2005).

Il “cinema di poesia” di Pasolini è la creazione di un cinema inconsumabile, così come la poesia, scrive sul ritmo di una scrittura che reinventa se stessa nelle forme di una “nuvola”, già teorizzata da Damisch ([1972], 1984). Scrittura e nuvola: entrambe si sottraggono alla determinazione secondo il criterio della “oggettività”; ma mentre la “nuvola” non ha altra “realtà” che quella assegnatale ogni volta dalla rappresentazione, la scrittura, dal canto suo, non è ciò che non ha forma, ma ciò la cui “forma” non trova niente che le permetta un’identificazione definitiva e tanto meno definitiva.

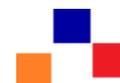
Il riferirsi spesso alla pittura come uno dei testi artistici più capaci di raffigurazione non è casuale nell’opera di Pasolini. Il disegno e la pittura non sono per Pier Paolo Pasolini (nel cosiddetto periodo “friulano”) uno sconfinamento dall’attività più prettamente letteraria. Anzi. Il testo pittorico diviene un complemento indispensabile per dare all’espressione poetica e alla lingua una sorta di consistenza visiva, di peso e di materia.

L’interesse per la pittura da parte di Pasolini risale alla sua frequentazione, all’Università di Bologna, delle appassionanti lezioni di storia dell’arte su Masolino e Masaccio tenute da Roberto Longhi (PASOLINI, 2006, pp. 330-335). Con Roberto Longhi, Pasolini lavorava ad una tesi di laurea su Carrà, De Pisis e Morandi. Ma questo lavoro non fu mai portato a termine. Gli appunti e i materiali raccolti andarono perduti nelle vicende collegate con l’8 settembre del ’43: catturato dai tedeschi a Pisa riuscì poi a fuggire da Livorno. A Longhi fu tolto l’incarico d’insegnamento per aver rifiutato di prestar fedeltà alla Repubblica sociale. Pasolini dovette riproporre una tesi su Pascoli al docente di Letteratura italiana, Calcaterra. Per Pasolini, pertanto, la pittura – il cinema stesso rivelerà questa sua propensione pittorica, con scene che riprendono opere di grandi maestri quali Rosso Fiorentino, Pontorno,

Mantegna, Giotto, Piero della Francesca – è stata, insieme alla letteratura e al cinema, fonte suggestiva non solo per la sperimentazione teorica. Essa ha avuto questo ruolo per lui anche per una creatività pratica che gli permetteva, attraverso fogli e tele dipinte a pastello o ad olio, raffiguranti in gran parte paesaggi, autoritratti e ritratti – particolarmente dedicati agli amici, da Roberto Longhi a Maria Callas (SICILIANO *et al.*, 2000) – di rimettere continuamente in discussione i modelli riproduttivi del mondo moderno, una messa in discussione rimarcata anche dalla scelta dei materiali impiegati per disegnare e dipingere: ad esempio, tela di sacco, lasciata il più possibile ruvida e piena di buchi, con sopra collaccia e gesso.

Ho ricominciato proprio ieri 19 marzo a dipingere, dopo (tranne qualche eccezione) una trentina d'anni. Non ho potuto far niente con la matita, né coi pastelli, né con la china. Ho preso un barattolo di colla, ho disegnato e dipinto, insieme, rovesciando direttamente il liquido sul foglio. Ci sarà una ragione per cui non mi è venuta mai l'idea di frequentare qualche liceo artistico e qualche accademia. Solo l'idea di fare qualcosa di tradizionale mi dà nausea, mi fa stare letteralmente male. Anche trent'anni fa mi creavo delle difficoltà materiali. Per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti col polpastrello sporcato di colore direttamente dal tubetto, sul cellofan; oppure disegnavo direttamente col tubetto, spremendolo. Quanto ai quadri veri e propri, li dipingevo su tela di sacco, lasciata il più possibile ruvida e piena di buchi, con della collaccia e del gesso passati malamente sopra. Eppure non si può dire (se eventualmente sia) un pittore materico. Mi interessa più la «composizione», coi suoi contorni, che la materia. Ma riesco a fare le forme che voglio io, coi contorni che voglio io, solo se la materia è difficile, impossibile; e soprattutto se, in qualche modo, è «preziosa» (Pasolini, Appunto databile intorno al 1970, pubblicato in "Bolaffi Arte", 45, dicembre 1974; SICILIANO *et al.*, 2000, pp. 21-22).

Il cinema, come Pasolini lo scrive, è dunque un cinema che l'autore sottrae senza esitazione dalla mercificazione, dal ciclo di produzione-consumo cui la comunicazione è generalmente funzionale, riconsegnandolo come espressione di poesia, capace di sottrarsi alla rappresentazione imposta dalla «lingua comunicativa». Nel 1965 Pasolini, in un articolo su *L'Espresso*, scrive:



“La nuova lingua tecnologica della borghesia, di per sé, non m’interessa, personalmente la detesto, e il mio assunto di scrittore è quello di oppormi ad essa: ma non ignorandola” (PASOLINI, [1972], 2003, p. 25).

Per mezzo della televisione un certo tipo di democrazia ha ottenuto l’omologazione, il livellamento, la standardizzazione delle coscienze, la cancellazione delle varie realtà particolari.

Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l’intero paese, che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un’opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè – come dicevo – i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un “uomo che consuma”, ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo (PASOLINI, [1975], 2005, p. 23).

Alla sua epoca lo scrittore Pasolini non ha mai sentito di appartenere: scrittore anacronostico, in un tempo fuori del tempo suo, in un tempo che non gli corrisponde, scrittore postumo. Poeta-profeta, Pasolini ha cercato costantemente di ri-abilitare la scrittura verso un movimento, uno spostamento capace di incidere, di produrre una fenditura tra le trame del sipario della scena rappresentazionale. L’artisticità o il valore artistico di un’opera è resa in quel particolare testo – e, per inciso, solo in quello – dal carattere eccezionale, capace di scrittura, di incidere sulle sorti del mondo. E se la rappresentazione arriva tutte le sere nel salotto di casa senza che tu l’abbia mai invitata mostrandoti un mondo lacerato, violato e bruttato per sempre dai nuovi mezzi di comunicazione, la raffigurazione nel testo di scrittura, di contro, si mostra come un fenomeno piuttosto raro, in una resa mai acquisita, tutt’al più sempre ricominciata.

L’atteggiamento artistico di Pasolini è contraddistinto dalla sua poetica di resistenza nei confronti nell’anestetica euforia di un mondo in cui la massima aspirazione è quella di sguazzare nella fogna del conformismo, del consumismo, della mercificazione. Il cinema è già vistosamente segnato da questo, notava Pasolini, innestato anch’esso nel marchingeo di una

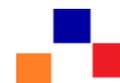
rappresentazione sempre pronta a giocare l'anima a dadi in una corsa febbrile verso il facile andazzo di una non felice felicità, cara o a buon mercato che sia, in cui, per di più, la mancanza di qualità è vanto nonché alibi di buona coscienza.

Ecco dunque che la raffigurazione rende se stessa come evento eccezionale rispetto al solito commercio di segni artistico-letterari rispondente alle esigenze del mercato del mondo umanistico e troppo disumano della rappresentazione. Benché rendersi come rarità sia un carattere costitutivo della scrittura differita, il lettore-fruitor del consumismo omologante tende a ricondurne il movimento straripante al mero mondo degli oggetti, legato e abituato com'è alla rappresentazione e alle sue movenze declamatorie: slogan, strofette e filastrocche di propaganda della classe egemone, che è quella che detiene il controllo della comunicazione.

Nello slogan, in particolare quello più diffuso e più invadente, cioè lo slogan pubblicitario, Roland Barthes riscontrava un'architettura basata sull'associazione di un piano dell'espressione, o significante, e di un piano del contenuto, o significato – la frase intesa (se ciò fosse possibile) nella sua letteralità (spesso rimata o ritmata tra metafore, pause e associazioni di parole) – con l'intenzione comunicativa, la connotazione: quest'ultima, nel caso in questione a servizio della comunicazione pubblicitaria, a sua volta funzionale e funzionante nella comunicazione di massa della “civiltà della connotazione” (BARTHES, [1985], 1991, pp. 27-32).

Pasolini (“Analisi linguistica di uno slogan”, 17 maggio 1973) circa lo slogan dice:

C'è un solo caso di espressività – ma di espressività aberrante – nel linguaggio comunicativo dell'industria: è il caso dello slogan. Lo slogan infatti deve essere espressivo, per impressionare e convincere. Ma la sua espressività è mostruosa perché diviene immediatamente stereotipa, e si fissa in una rigidità che è proprio il contrario dell'espressività, che è eternamente cangiante, si offre a un'interpretazione infinita. La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che costituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro,



cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato. Di un mondo che a noi, ultimi depositari di una visione molteplice, magmatica, religiosa e razionale della vita, appare come un mondo di morte (PASOLINI, [1975], 2005, p. 12).

A meno che non si faccia lavoro di scrittura (di ri-scrittura, finanche nell'ambito dello slogan, come nel caso dei jeans analizzato da Pasolini), ecco svelato come il mondo della rappresentazione non sappia scrivere ma solo recitare, re-citare: recita tutto, dando seguito così al generale processo di riciclaggio ed esibizione di abiti vissuti in vestiti di parata. Come dire: il solito sorriso rassicurante dei dentifrici che domina la *réclame* televisiva sembra essere il segno distintivo che tutto vada bene. Nei suoi articoli, Pasolini denuncia i danni del “nuovo fascismo consumistico”: l'omologazione culturale, l'interclassismo, che il fascismo in Italia non era riuscito a imporre, è riuscito invece a ottenere, in maniera latente e senza proteste, il sistema “democratico” tramite la scuola dell'obbligo (istruzione/ostruzione) e per mezzo della televisione.

Non è casuale che gli analfabeti, insieme a coloro che possedevano solo la terza elementare, erano altamente considerati da Pasolini come la genuina e disinvolta espressione di una condizione non ancora contaminata dall'acculturazione, indottrinamento e acculturamento di ordine “tecnocratico” e interclassista; ma su cui un *medium* di massa come la televisione, con i suoi slogan, i suoi stereotipi e i suoi imbonimenti, poteva avere la massima libertà d'azione verso un appiattimento sociale irreversibile, da Pasolini descritto in termini di “disastro antropologico”, di “genocidio culturale”, in “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia” (10 giugno 1974) e “Ampliamento del ‘bozzetto della rivoluzione antropologica in Italia” (11 luglio 1974) (PASOLINI, [1975], 2005, pp. 39-44; 56-64).

A scrivere per gli analfabeti fu anche Artaud (2002) e, come osserva Deleuze, è uno scrivere non *per* ma *al posto di*, appunto raffigurando, e non rappresentando, la scrittura degli analfabeti, i senza patria, i senza-tetto, i senza dimora, i fuori-legge, la scrittura degli imbavagliati, dei mutilati, degli

offesi.

## Conclusioni

Se, fra le arti visive, includiamo, di diritto, anche il cinema, e in particolare quello che Pier Paolo Pasolini chiamava “cinema di poesia”, il tentativo di estendere anche al cinema la “semiotica del testo di raffigurazione” impiegando oltre a strumenti concettuali propriamente semiotici anche quelli provenienti dalla concezione bachtiniana, non risulta affatto un gesto azzardato. Del resto categorie semiotiche di matrice peirciana e categorie bachtiniane hanno già trovato impiego nello studio del cinema per opera di Deleuze (1984; 1989), che, tra l’altro, non trascura il contributo, in quest’ambito, dell’analisi semiotica di Pasolini. Per il nostro tema, particolare rilievo assume la riflessione di Bachtin sul “discorso indiretto libero”. Questa forma di discorso riportato è poco studiata dalla linguistica, dalla stilistica e dalla critica. È invece oggetto di attenzione sia da parte di Pasolini che di Deleuze. Lavorando su un linguaggio specifico, Deleuze allargava lo spettro delle sensazioni critiche e coglieva equivalenti letterari, teatrali, cinematografici, pittorici. “Dipingere la sensazione” è, infatti, equivalente a captare e filmare immagini e movimenti, in gara col tempo, con l’istante, l’effimero o l’eterno delle sensazioni, delle emozioni, delle storie. Così, si potrà concludere dicendo, com’è scritto negli stessi “Cahiers du Cinéma”, che, se “il cinema è deleuziano”, la via è aperta, a cento anni dalla nascita del cinema, per rivedere categorie e funzioni di questa arte; riproporle, di riflesso, a una nuova percezione della realtà e della società, come aveva inteso da noi Pier Paolo Pasolini, per il nostro e per tutto il cinema del mondo.

## Riferimenti

ARTAUD, Antonin. **Pour Les Analphabètes**. Roma: Stampa Alternativa, 2002.

BACHTIN, Michail M. [1929] **Problemi dell’opera di Dostoevskij**. Trad. it. e



---

cura di M. De Michiel. Introd. di A. Ponzio. Bari: Edizioni dal Sud, 1997.

\_\_\_\_\_. [1965] **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Trad. it. di M. Romano. Torino: Einaudi, 1979.

BACHTIN, M. Michail; VOLOŠINOV, Valentin N. [1929] **Marxismo e filosofia del linguaggio**. A cura di A. Ponzio. Trad. it. di M. De Michiel. Lecce: Manni, 1999.

BARTHES, Roland. **L'avventura semiologica**. Torino: Einaudi, 1991.

\_\_\_\_\_. **Sul cinema**. A cura di S. Toffetti. Genova: Il Nuovo Melangolo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Scritti**. A cura di G. Marrone. Torino: Einaudi, 1998.

**CAPRICCIO all'italiana**. Regia: Mauro Bolognini; Pasolini Paolo Pasolini *et al.* Produzione: Filmauro Italia, DVD, (81 min), 1967, colore, sonoro.

CAROFIGLIO, Vito. È tutto un cinema. Parola di Deleuze. *IN*: \_\_\_\_\_. **Vito Carofiglio e la Francia**. Bari: Edizioni dal Sud, 2006.

DAMISCH, Hubert. **Teoria della nuvola. Per una storia della pittura**. Genova: Costa & Nolan, 1984.

DELEUZE, Gilles. **L'immagine movimento. Cinema 1. Vol. 1**. Milano: Ubulibri, 1984.

\_\_\_\_\_. **L'immagine tempo. Cinema 2. Vol. 2**. Milano: Ubulibri, 1989.

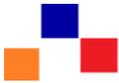
\_\_\_\_\_. **L'isola deserta e altri scritti**. Trad. it. di D. Borca. Torino: Einaudi, 2007.

DERRIDA, Jacques. [1990] **Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine**. Trad. it. Milano: Abscondita, 2003.

FOUCAULT, Michel. [1966] **Le parole e le cose**. Trad. it. di E. Panaitescu. Milano: BUR, 2001.

**LA SEQUENZA del fiore di carta**. Regia: Pier Paolo Pasolini. *IN*: **Amore e Rabbia** [1969]. Regia: Marco Bellocchio *et al.* Produttore: Cecchi Gori Home Video, 2012, DVD, (102 min), colore, sonoro.

**LA TERRA vista dalla luna**. Regia: Pier Paolo Pasolini. *IN*: **Le streghe**. Regia: Mauro Bolognini *et al.* Produttore: Dino De Laurentiis Cinematografica, 1967, DVD, (107 min), colore, sonoro.



PASOLINI, Pier Paolo. [1969] **Pasolini rilegge Pasolini**. Entrevista con Giuseppe Cardillo. Milano: Archinto, 2005.

\_\_\_\_\_. [1972] **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2003.

\_\_\_\_\_. [1975] **Scritti corsari**. Milano: Garzanti, 2005.

\_\_\_\_\_. **Descrizioni di descrizioni**. Milano: Garzanti, 2006.

SICILIANO, Enzo *et Alii* (a cura di). **Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni**. Firenze: Edizioni Polistampa, 2000.

**TEMPI moderni**. Regia: Charlie Chaplin. Título original: Modern Times. País de produção: USA, Studio Mk2, 1 DVD, (87 min), 1936, branco e negro, mudo e musicado.

**UCCELLACCI e uccellini**. Regia: Pier Paolo Pasolini. Attores: Ninetto Davoli, Totò, Femi Benussi, Riccardo Redi, Rossana Di Rocco, Rosina Moroni, Umberto Bevilacqua. Produtor: Medusa Home Entertainment. DVD, (88 min), 1966, branco e negro, sonoro.

WELLS, Herbert G. [1904]. **Nel paese dei ciechi**. Milano: Adelphi, 2008.

Recebido em 08/03/2013.

Aceito em 08/06/2013.

#### **Luciano Ponzio (1974).**

Graduado em Língua e Literatura Russa (2000), na Universidade de Bari, Licenciado em Pintura (2003) pela Academia de Belas Artes de Bolonha, Doutor em “Ciências Literárias, Filologia, Linguística e Ensino de Línguas” (2004) pela Universidade de Salento, em Lecce, Itália. Pesquisador confirmado em “Filosofia e Teoria da Linguagem”, na Faculdade de Letras e Filosofia, Linguagens e Bens Culturais, da Universidade de Salento, em Lecce, desde 2004. Também leciona Semiótica do Texto, na mesma Universidade, em particular, a Semiótica do Texto Artístico. É membro do Departamento de Ciências Humanas, da Universidade de Salento, *Lingue e Linguaggi*, e trabalha com as seguintes revistas: *Athanor* (Roma/Milão), *Semiótica* (Berlim), *Cibernética* (Copenhaga), *Symbolon* (Siena). Escreveu cinco livros, produziu diversos artigos e textos para as revistas nomeadas, entre outras, e traduziu quatro (04) obras de Bakhtin e Volochinov do original em russo para a língua italiana. É pintor e realiza pesquisas desde 2000 ao longo das linhas experimentais, em pintura, num movimento que chamou de “Differimentismo” ([differimento.altervista.org](http://differimento.altervista.org)).

E-mail: [luciano.ponzio@unisalento.it](mailto:luciano.ponzio@unisalento.it)