



P. Desogus, *Laboratorio Pasolini*

di

STEFANO GENSINI

Com'è ben noto, Pier Paolo Pasolini affiancò al suo instancabile lavoro di utente e sperimentatore di linguaggi una profonda riflessione sui meccanismi della comunicazione, linguistica e cinematografica, condensata per la parte più significativa nei volumi *Passione e ideologia* (1960, contenente scritti dal 1948 al 1958) ed *Empirismo eretico* (1972, con saggi compresi fra il 1964 e il 1971). A questi va aggiunta una mole di interventi minori, appunti, stesure provvisorie di testi disponibile nella raccolta in due volumi di *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (I ed. 1999) curata da W. Siti e S. De Laude per la Mondadori. A questa parte dell'opera pasoliniana è dedicato il libro di Paolo Desogus, studioso di letteratura e semiotica di scuola bolognese e senese, attualmente *Maître de conférences* alla Sorbona. Desogus è ben noto per il suo impegno di specialista non solo di Pasolini, ma anche di Gramsci, autori cui ha dedicato numerosi saggi e interventi. Il libro si compone di una introduzione e cinque capitoli che in parte riprendono articoli pubblicati fra il 2012 e il 2017. Il primo e il secondo (*La lingua scritta della realtà e Il cinema di poesia e la soggettiva indiretta libera*) indagano la concezione pasoliniana del cinema, a suo tempo oggetto di ampio dibattito in area semiotica; il terzo (*Lo scandalo della coscienza: Note sull'influenza di Gramsci*) torna sul tema classico, enunciato nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*, del rapporto contraddittorio intrattenuto dal poeta col capo comunista, rapporto fatto di appassionato consenso per il suo slancio rivoluzionario a favore delle classi popolari, e di viscerale dissenso, o meglio distanza, in relazione a quella zona oscura dell'essere che vive di sensi ed emozioni e non si esaurisce nella "luce" della coscienza e dell'impegno politico. La tecnica dell'indiretto libero (che Pasolini declina in un suo particolare uso della "soggettiva" nel film) e Gramsci

RECENSIONI

Syzthesis VI/2 (2019) 579-584

ISSN 1974-5044 - <http://www.syzthesis.it>

579

tornano anche nel quarto capitolo (*Labiura, il 'nuovo fascismo' e la fine del cinema di poesia*), dedicato a quella svolta che l'ultimo Pasolini compie nei rispetti della Trilogia della vita (il trittico composto dal *Decameron*, 1971, dai *Racconti di Canterbury*, 1972 e dal *Fiore delle mille e una notte*, 1974) che aveva segnato il *climax* del suo identificarsi con il popolo-natura, "pre-grammaticale", come amava dire, ancora intatto dalla "corruzione" capitalistica: sulla scorta della sua partecipe e spietata analisi della "mutazione antropologica" intervenuta nel mondo popolare a causa del consumismo e della implicita trama autoritaria e uniformante ch'esso ha introdotto in Italia e altrove, Pasolini, come testimoniano gli articoli sul *Corriere della Sera*, raccolti negli *Scritti Corsari* (1973) e nelle *Lettere luterane* (1975), approda alla visione tragica del "nuovo fascismo" e alla prefigurazione di un universo concentrationario che trova il suo epilogo in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Il quinto e ultimo capitolo del libro (*L'empirismo eretico di Pasolini*) è una rilettura della tripla serie di saggi, dedicati rispettivamente alla lingua, alla letteratura e al cinema, in cui Pasolini volle epitomare il suo pensiero critico. L'idea di Desogus, in cui si riassume per certi versi il senso di tutto il libro, è che quella di Pasolini non sia una scrittura critico-accademica tradizionale, nella quale *prima* si mettono a punto certe teorie e *poi* le si comunicano ad altri esperti; ma una scrittura che si fa *all'interno* del confronto con chi ama e studia le stesse cose, mettendo sul piatto il concreto della propria esperienza artistica, nelle sue ragioni anche esistenziali e nelle sue scelte tecniche. Questo vale per il dibattito sul cinema, ma anche per quelli che sono forse i più celebri degli interventi pasoliniani (a partire da *Nuove questioni linguistiche* del 1964), dedicati al declino dei dialetti e all'affermazione di un italiano che finalmente diventa lingua nazionale e comune, a prezzo però di una inquietante soggezione ai modelli aziendalistico-consumistici del secondo dopoguerra: l'italiano, come ebbe a scrivere Pasolini echeggiando Mike Bongiorno, «dove l'esatto! suona», non più il dantesco «sì», e i Riccetti e i Tommasi – gli eroi sottoproletari dei romanzi degli anni Cinquanta – si muovono «remoti come in un'urna greca».

Desogus sceglie pertanto a insegna del suo libro l'etichetta *laboratorio*, etichetta autoriale a dire il vero (era il titolo di un saggio del 1966, ripresentato diviso in due parti in *Empirismo eretico*), intesa a dare l'idea di un atteggiamento permanentemente aperto e sperimentale dell'artista, nel quale una ricerca espressiva multimediale e, se così posso dire, multimodale alimenta di continuo la riflessione critica, venendone d'altra parte sistematicamente influenzata. E ha, a mio avviso, ragione

di osservare (nella *Introduzione* alle pp. 33-34 e altrove) che da tale punto di vista è ozioso chiedersi se egli sia stato (anche) un linguista o un semiologo, e tutto sommato poco interessante insistere sulle «contraddizioni» teoriche ravvisabili nei suoi interventi e del resto francamente ammesse dall'autore, che non cessò mai di definirsi un «dilettante» in tali materie. Mentre assai più produttivo è avventurarsi nei *problemi* che Pasolini a suo tempo pose alla ricerca, anche specialistica, in ambito linguistico e semiotico, in stretto nesso con le dinamiche politico-culturali profonde del paese e del mondo contemporaneo.

La parte più significativa in termini teorici di questo *Laboratorio* va individuata nella ripresa della discussione sulla «lingua del cinema» che Pasolini impegnò (a partire dalla conferenza del 1965 sul *Cinema di poesia* al famoso convegno di Pesaro), da una parte, con Christian Metz, che in un celebre saggio del 1964, *Le cinéma: langue ou langage?*, aveva rivendicato la peculiarità semiotica del film nel suo sottrarsi alla doppia articolazione propria del linguaggio verbale, sicché ogni opera sarebbe in certo modo un *hapax* prodotto in assenza di un codice di riferimento; dall'altra, con i due maggiori studiosi italiani di semiotica, Umberto Eco ed Emilio Garroni. Dapprima Eco nei suoi *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (1967) e subito dopo l'estetologo romano in *Semiotica e estetica* (1968) avevano rovesciato l'idea pasoliniana di un "linguaggio della realtà" che formerebbe la base a ogni sua mediazione e rielaborazione (Pasolini ebbe a dire: transustanziazione) semantico-semiotica, suggerendo che nessuna possibile realtà è di per sé un codice, mentre sono certamente organizzati come codici gli schemi con i quali la facciamo nostra, dandole un senso determinato. Come Desogus documenta, gli specialisti imputarono Pasolini di *naïveté* metodologica, mentre altri, intesi a negare qualsiasi valenza semiotica alle idee dell'artista, videro nelle sue tesi una proiezione immediata di certe istanze di "poetica". Desogus ricostruisce diacronicamente la teoria pasoliniana di una *langue* (in senso saussuriano) cinematografica che il regista *deve* presupporre, anche se essa in effetti non c'è né può esserci, per organizzare la propria operazione stilistica: questa teoria era stata anticipata dall'operazione con cui il giovane Pasolini aveva messo sulla carta il dialetto friulano a lui familiare (privo fino ad allora di una qualsiasi attestazione scritta e letteraria) facendone al tempo stesso veicolo di poesia (il riferimento è alle *Poesie a Casarsa*, 1942, e alla *Meglio gioventù*, 1954). Analogamente il regista-poeta, dinanzi al caos del reale, fonte infinita e inevitabile di ogni sua operazione d'arte, deve isolare degli oggetti, degli «im-segni»

(*Saggi*, I, p. 1465) suscettibili di investirsi di valore simbolico, e costruire a partire da essi unità minimali (che Pasolini chiama cinèmi, in analogia ai fonemi) e unità di livello superiore (le inquadrature, corrispondenti a suo dire ai monemi di Martinet). È abbastanza evidente che l'adattamento forzato di una coppia terminologica *established* nella letteratura specialistica (i fonemi sono unità asemantiche, mentre i monemi sono vere e proprie entità biplanari, cioè segni) al caso del cinema non rappresenta una soluzione tecnica soddisfacente. Ma, obietta Desogus, i critici del tempo non si preoccuparono di capire che cosa in effetti Pasolini intendesse per "realtà". Essa non era assimilabile al "referente" della filosofia analitica né al "prelinguistico", la massa amorfa postulata dagli strutturalisti. Per Pasolini la realtà è un universo espressivo, con cui prendiamo contatto con l'esperienza quotidiana, la memoria, il sogno, e che sfugge, nella sua potenziale ricchezza, ai codici convenzionali con cui riteniamo, *ex post*, di catturarla. È un *terminus a quo* della conoscenza possibile, non il *terminus ad quem* di una mente semiotica che procede, come oggi si usa dire, *top-down*. Ora, Pasolini usa in questo contesto espressioni "forti" che lasciano perplessi gli studiosi, come quando parla di una "semiologia della realtà", rispetto alla quale la semiologia ufficiale sembra attardata, o come quando, in risposta a Eco, lancia l'idea di un "Codice dei codici", insomma di una trama generale delle possibilità simboliche del reale, che sfuggirebbe alla "soglia semiotica" fissata dallo studioso. Desogus ritiene pertanto che le unità di seconda articolazione di Pasolini, gli oggetti-cinèmi, non siano affatto «aspetti preformati del reale», ma «un'ipotesi di lavoro sul complesso di elementi espressivi da impiegare per fare cinema» (p. 73). Di conseguenza, malgrado Pasolini parli con insistenza, a proposito del reale, di "natura", e, appunto, di "oggetti", questi vanno intesi propriamente come entità che si linguisticizzano (o semiotizzano) «nel processo di conversione del film» (*ibidem*). Aggiungerei che già in *Cinema e poesia* (1965) Pasolini spiega che fa parte dell'esperienza comune «un colloquio strumentale con la realtà [...] in quanto ambiente di vita collettiva», sicché gli oggetti di cui essa si compone già dipendono da un'interazione che, per essere pre-filmica, non per questo è pre-semiotica o tanto meno a-semiotica. Il famoso 'Discorso' dei capelli (1973), sul linguaggio non-verbale dei capelloni, che si evolve nel giro di pochi anni da espressione antagonistica a simbolo di conformismo obiettivamente «di Destra», è una puntuale riprova di ciò. E già nel 1971 (*Res sunt nomina*, ora in *Saggi*, I, pp. 1584 sgg.) aveva spiegato «[c]he la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale, come

dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti il nostro corpo), mai, nulla è rigidamente monosemico»: né una ruota di treno avvolta nei vapori, né il ciuffo “innocente” di qualcuno dei giovinetti scorti in istrada e “idolatrati” (il termine è d’autore) uno per uno nelle inquadrature di un film. Quella “naturale” espressività di cui si diceva è dunque già gravida degli effetti di senso generati dal nostro abituale rapporto con le cose. È singolare che i critici del tempo non se ne siano accorti. Mi permetto a tal proposito di osservare a Desogus che utilizzare il termine *referenzialismo* per indicare l’atteggiamento di Pasolini verso il reale è, per i motivi anzidetti, scelta piuttosto infelice, anche perché involontariamente lo restituisce agli equivoci, fino a un certo punto giustificati, dei suoi detrattori; così come è inopportuno usare tale termine in relazione all’iconicismo vichiano (v. pp. 23 e n. 69) che notoriamente, di Pasolini, rappresenta una fonte.

Il libro offre molte pagine di utile lettura su più piani. Segnalo la penetrante analisi del lungometraggio *La ricotta* (1963) dove è bene illustrato l’attrito fra la cultura iconografica di Pasolini e il suo operato registico, che si snoda nella sovrapposizione e dialettica fra scene della deposizione di Cristo risalenti a Rosso Fiorentino e al Pontormo e i gruppi plastici degli attori, sempre smontati, e accompagnati da risa, alludendo a quell’insopprimibile eccedenza di vitalità che sfugge alla griglia formale dell’arte. Segnalo altresì le pagine su *Teorema* (1968), il film allegorico sulla crisi della borghesia che illustra il collasso di una famiglia all’introdursi in essa del “sacro” (un misterioso straniero che sconvolge la sessualità di tutti). Desogus ne fa un esercizio di analisi dell’indiretto libero pasoliniano, quell’uso sistematico e a 360 gradi della soggettiva inteso a rendere la pluralità dei punti di vista dei personaggi, cercando di esprimerne dall’interno lo sguardo sul mondo, in tutta la sua fisicità. Né vanno dimenticate le pagine sul rapporto di Pasolini con Gramsci, dove è in primo piano quella idea della “consensualità” fra intellettuale e popolo che il grande politico vedeva come un punto critico della tradizionale cultura italiana (nei termini del quaderno II, «[l]’elemento intellettuale “sente”, ma non sempre comprende e specialmente “sente”»), e che Pasolini fa proprio, anche in polemica con il Partito comunista, nel quadro di quella sua dedizione alla realtà, nei suoi aspetti spontanei, anche i più umili, ch’egli mille volte descrisse in termini di “amore” e che tante voci ostili hanno banalmente ridotto alle abitudini sessuali del poeta.

Nell’insieme, dunque, un libro di solida impostazione, ben documentato, disposto a una lettura semiotica che non si sovrappone tec-

nicisticamente all'opera di Pasolini, ma a ogni passo si integra con una conoscenza diretta dei dibattiti culturali e politico-culturali italiani d'epoca. In filigrana, il libro è anche un dialogo, coraggioso nelle sue punte critiche, con i semiotici di professione, dal maestro ideale, Eco, a Fabbri, ai post-strutturalisti (Deleuze, ad esempio), per nulla dire dell'utilizzo di categorie peirceane. Ma resta soprattutto una incursione profonda nel tessuto intellettuale, artistico e anche umano di Pasolini, dal quale si ricavano strumenti per tornare con profitto a film e a testi cari, ormai, a più generazioni di lettori e studiosi.

Sapienza *Università di Roma*
stefano.gensini@uniroma1.it

Desogus, Paolo, *Laboratorio Pasolini: Teoria del segno e del cinema*, Pref. di R. Chiesi, Quodlibet, Macerata 2018, 190 pp., € 20,00.