



Enthymema XXV 2020

Paolo Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*

Valerio Rota

Abstract – Recensione di Paolo Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, 2019.

Parole chiave – Pier Paolo Pasolini; Cinema; Segno; Laboratorio; Poetica; Politica.

Abstract – Review of Paolo Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, 2019.

Keywords – Pier Paolo Pasolini; Cinema; Sign; Laboratory; Poetics; Politics.

Rota, Valerio. "Paolo Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 687-90.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/12983>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Paolo Desogus,
Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema

Valerio Rota

È facile supporre che, su autori classici e molto frequentati, la ricerca scientifica sulla letteratura e sulle arti abbia difficoltà nel rinvenire zone fertili nelle quali fare attecchire discorsi nuovi e, soprattutto, convincenti; pertanto, quando l'autore in questione si chiama Pasolini, potrebbero sorgere legittimi dubbi sulla difficoltà di riuscire a solcare nuovi ed inesplorati sentieri. Ma è con impressione molto positiva che il lettore chiude la quarta di copertina del *Laboratorio Pasolini* di Andrea Desogus, il quale con perizia esplora alcuni interessanti aspetti nelle opere letterarie (soprattutto di critica letteraria e analisi artistico-estetica) e cinematografiche dell'eccellente e versatile autore di Casarsa.

Il volume, pur raccogliendo interventi realizzati in momenti differenti di un'attività di ricerca decennale, si presenta omogeneo e coerente: infatti, il *focus* univoco è sulle cosiddette «opere laboratorio» di Pasolini – da cui il nome del volume stesso – ossia su quelle opere «il cui corpo testuale», secondo la volontà dello scrittore-regista, «è disseminato di elementi metalinguistici che esibiscono il meccanismo semiotico di cui sono composti e che offrono indizi di riflessione intorno alla poetica dell'autore. Si tratta dunque di opere che [...] mostrano come sono fatte, parlano di sé, e parlando di sé gettano luce su questioni generali che chiamano in causa il resto del corpus pasoliniano» (17). Le opere laboratorio, quindi, come in una cassa d'orologio vitrea, mettono a nudo davanti al fruitore i loro ingranaggi e il relativo movimento, permettendo di intuire gli espedienti estetici complessivi (e non solo) del loro assemblatore. In più, poiché, secondo Desogus, la forma del laboratorio ha valenza eminentemente politica, non è scindibile l'analisi di tali opere dai rapporti che Pasolini ebbe con il pensiero di Gramsci; per tale motivo l'ultima parte del volume è dedicata proprio al 'pensiero militante' di Pasolini, analizzato attraverso la disamina del saggio *Empirismo eretico* (1972) che, a tal proposito, è illuminante.

Concepito sin dai primi anni di attività giovanile in Friuli, il modello-laboratorio viene successivamente impiegato, negli anni Sessanta, per opere ambiziose. Basti pensare al cortometraggio *La ricotta* (1963), analizzato nel primo capitolo, il quale viene addotto come esempio della profonda riflessione di Pasolini sui rapporti tra *langue* e *parole*. Le due categorie saussuriane vengono non già – o non solo – classicamente applicate alla lingua, bensì al linguaggio del cinema: per tale motivo (e per la sua capacità di stabilire immediatamente un contatto con il reale), quest'ultimo diventa la «lingua scritta della realtà», espressione che dona il titolo a un saggio del 1966 di Pasolini, oltre che al capitolo stesso. Già nel 1953, spiega Desogus, in una lettera scritta all'editore Ciceri, Pasolini reinterpretava i confini delle due categorie, allora pensando a una lingua friulana non codificata e pertanto priva di un sistema; parimenti, la riflessione viene applicata più tardi al cinema, che, come il friulano usato nelle poesie giovanili, opera producendo oggetti estetici, dai quali dedurre il relativo sistema segnico, non ancora elaborato: operazione per la quale, appunto, ben si presta la forma del 'laboratorio'. Si comprende, pertanto, come il *focus* che questo volume applica su tale tipologia di opere sia meritorio e fecondo.

Ne *La ricotta* è soprattutto il pittorico (più precisamente, la «logica del pittorico») la porta di accesso al reale, con il suo espediente metanarrativo che mette in gioco due livelli diegetici, separati dall'uso del bianco e nero e del colore nonché dalla mancanza, in una di esse, della

pista sonora; in tal modo viene smontata l'illusione di unità del sistema audiovisivo del cinema, che si rivela per come Pasolini vuole: un artificio. Non per nulla il regista impone il doppiaggio come cifra stilistica che amplifica ed estetizza le voci degli attori, con le loro cadenze dialettali; il cinema pasoliniano, infatti, vuol essere antinaturalistico, prendendo le distanze dal neorealismo zavattiniano. Parimenti, il *tableau vivant* che gli attori cercano di inscenare viene turbato dall'impossibilità di mantenere la postura da parte di alcuni di essi; le risate dalle dentature irregolari che ne scaturiscono svelano il meccanismo cinematografico e ne rivelano le unità minime, ancorché approssimative: i *cinèmi*. Ha così luogo quella che Pasolini, nel saggio *Res sunt nomina* (1971) chiama «transustanziazione semantica»: la realtà dà forma alla materia cinematografica ma quest'ultima si distacca poeticamente da quella.

Nel secondo capitolo, dopo aver comparato in maniera molto originale, servendosi di un recente articolo di A. Oster, la teoria semiotica di Pasolini esposta in *Empirismo eretico* con quella di alcuni suoi detrattori (tra i quali spicca U. Eco), Desogus analizza la soggettiva indiretta libera nel cinema pasoliniano, prendendo come esempio *Teorema* (1968). Per Pasolini, questa tecnica è un modo per realizzare nel cinema una forma di poesia e non di prosa; tale dicotomia si rinviene, curiosamente, già in uno scritto di Viktor Šklovskij del 1927, tradotto in Italia solo nel 1971 per Garzanti ma già in cantiere qualche anno prima. Non è dato sapere, fa notare Desogus, se Pasolini conoscesse questo testo di Šklovskij; tuttavia, le analogie sono innegabili. È altrettanto indubbio che Pasolini tragga l'opposizione tra cinema di poesia e cinema di prosa dalla sua formazione letteraria, elaborando una riflessione profonda sul discorso indiretto libero, da lui già abbondantemente applicato nei romanzi, di cui la soggettiva indiretta libera costituisce il corrispettivo cinematografico. La scena di *Teorema* scelta come esempio di tale tecnica è quella dell'invaghimento della governante, nei primi minuti della pellicola, laddove il regista cerca di 'far sentire la macchina' allo spettatore: atto, questo, che riassume molti degli espedienti tecnico-stilistici del cinema di poesia.

Nell'opera-laboratorio, è la realtà proletaria a diventare lingua: pertanto, il terzo capitolo contiene alcune note sull'influenza di Gramsci su Pasolini, soprattutto sulle differenze fra i due. Le incongruenze messe in evidenza da Desogus nel pensiero di Pasolini (che, in un'intervista pubblicata nel 1972, pare rompere col marxismo di matrice hegeliana al contempo affermando che «la storia è la storia della lotta di classe»), lungi dall'essere indice di crepe e di contraddizioni nel sistema teorico pasoliniano, sono invece segno della continua ricerca e rielaborazione delle idee e delle teorie elaborate, in un costante ripensamento e rimessa in discussione delle soluzioni rinvenute, soprattutto alla luce del progressivo e costante fare poetico dell'autore su materiali diversi (letteratura, cinema). Non a caso, alla fine degli anni Sessanta il cinema pasoliniano prende un'altra strada rispetto alle «storie sotto il segno dominante di Gramsci» degli anni precedenti: Pasolini ritiene di non poter più raccontare storie nazional-popolari in quanto, fusi ormai popolo e borghesia, per esse non v'è più un pubblico. La critica a Hegel e a Marx, intrecciata alla polemica politica col PCI (il quale si rifà a Gramsci) si rinviene già nella produzione giovanile: pertanto, essa viene messa in luce tramite l'analisi di *Picasso*, poemetto risalente al 1953. Proprio questa contraddizione, lo stare al contempo con e contro Gramsci, che costituisce secondo Desogus un elemento di estrema importanza per le ricadute sul piano ideologico e poetico.

Gli ultimi due capitoli analizzano la fine del cinema di poesia e, come già accennato, il saggio *Empirismo eretico*, anch'esso considerato come opera-laboratorio. La prima passa attraverso la cosiddetta «abiura dalla *Trilogia della vita*» (oggetto, anche, di un intervento apparso sul *Corriere della Sera* nel 1975): Pasolini si accorge che quella poetica, da lui adottata, dei subalterni, con la loro vitalità incondizionata, la loro libertà di mostrare i propri corpi in un eros gioioso e disinibito, in funzione anti-neocapitalista, è diventata funzionale proprio a quel neocapitalismo che cercava di contrastare; ispirato proprio dall'opera pasoliniana nasce, infatti, un filone cinematografico detto «decamerotico» che cerca di sfruttare commercialmente quell'eroticismo

che, invece, voleva in origine contrastare la morale borghese. Pertanto, l'abiura passa anche attraverso un ripensamento degli strumenti estetici: la soggettiva indiretta libera, da espediente «per mostrare il *desiderare il desiderio altrui*» (124) come si deduce dalla puntuale analisi de *Il Fiore delle Mille e una notte* contenuta nel quarto capitolo, viene a modificarsi e si tinge di parodico, come avviene in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). È la fine del cinema di poesia.

Empirismo eretico, opera-costellazione che sussume testi prodotti tra il 1964 e il 1971, è un volume eterogeneo sia per temi trattati che per l'approccio adottato per affrontarli. Per tali caratteristiche, Desogus lo definisce *sistema-laboratorio*: non un'opera organica, chiusa e definita, bensì una mappa dal carattere stratificato, che descrive un sistema mobile, un'impalcatura che, seppur già di per sé sufficientemente solida, fecondamente ispira essa stessa nuove e diverse possibilità di puntellamenti.

La ricca bibliografia (ben sedici pagine), oltre a dare un'idea sullo stato dell'arte della ricerca scientifica sul pensiero di Pasolini e a segnalare i percorsi di cui si è nutrita la genesi del libro, mostrare la profonda conoscenza dell'universo pasoliniano padroneggiata dall'autore, nonché sottolinea il notevole lavoro di rielaborazione e di messa in discussione che in questo volume viene effettuata delle attuali visioni dei critici sul Pasolini scrittore e cineasta.

Bibliografia

Desogus Paolo. *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*. Quodlibet, 2019.

Pasolini Pier Paolo. *Lettere. 1940-1954. Con una cronologia della vita e delle opere*. A cura di Nico Naldini, Einaudi, 1986.

---. *Per il cinema*. Mondadori, 2001. I Meridiani.

---. *Saggi sulla politica e sulla società*. Mondadori, 1999. I Meridiani.