

## La teoria semiotica di Pier Paolo Pasolini. Studio introduttivo

Mirko Lampis

**Abstract.** The aim of this paper is to describe, in a concise, orderly and coherent manner, Pier Paolo Pasolini's semiotic theory. The aim is therefore to research, synthesise and systematise Pasolini's reflections and arguments on semiotics as theory, especially in the texts written between 1965 and 1971 and later collected in *Heretical Empiricism*. For ease of exposition, these reflections and arguments will be divided into five relevant sections: the grammar of film language, sign-image and double articulation, trans-structural sign transformations, cinema as the "written language of reality" and the semiotics of the reality.

### 1. Introduzione

I saggi di semiotica che Pasolini scrisse fra il 1965 e il 1971 e poi pubblicò riuniti in *Empirismo eretico* continuano, dopo circa sessant'anni, a conservare intatto tutto il loro fascino e la loro forza discorsiva, a cui si è aggiunto, col trascorrere del tempo, il valore di una doppia testimonianza: quella di uno spazio culturale e di un periodo in cui la semiotica (o semiologia) s'imponeva con brillantezza e con grancassa come disciplina scientifica d'avanguardia e quella di una personalità originalmente fagocitatrice ed elaboratrice dei problemi e le soluzioni posti dalla cultura del suo tempo.

Forse non si è prestata la dovuta attenzione al titolo stesso dell'opera più esplicitamente semiotica di Pasolini: "empirismo" (da empiria, gr. εμπειρία, "esperienza"), filosofia che asserisce che l'esperienza è la principale – o l'unica – fonte di conoscenza; ed "eretico" (da eresia, gr. αρεσις, "scelta"), aggettivo che non significa qui antireligioso o diversamente religioso, ma bensì autonomo nella sua propria determinazione, contro qualunque dogma o canone imposto<sup>1</sup>. Un sintetico programma di adesione alla realtà e di libertà intellettuale, molto vicino ai fondamenti o principi di ciò che qui chiameremo *realismo semiotico*.

Il mio obiettivo è descrivere, in modo sintetico, ordinato e coerente, la teoria semiotica di Pasolini<sup>2</sup>. E non sarà un compito facile: il nostro autore era lontano dall'essere un teorico sistematico. Le sue idee si

---

<sup>1</sup> A questa volontà o vocazione di critica indipendente, anticanonica e irriverente pure alludono i titoli dei libri che riuniscono gli interventi pasoliniani sulla realtà sociale italiana e, in misura minore, internazionale, redattati e pubblicati in differenti organi di stampa fra il 1972 e la morte dell'autore, assassinato il 2 novembre 1975: *Scritti corsari* (pubblicato nel 1975, pochi mesi prima dell'omicidio) e *Lettere luterane* (pubblicato nel 1976, pochi mesi dopo l'omicidio).

<sup>2</sup> Sarà molto limitato, dunque, l'uso dell'apparato bibliografico. Un limite o difetto di cui mi assumo la piena responsabilità. Gli scritti pasoliniani, vista anche l'importanza dell'autore, suscitarono immediate reazioni. Basti pensare alle osservazioni e critiche che gli mossero autori come Umberto Eco, Emilio Garroni e Christian Metz, che come Pasolini avevano partecipato alla Seconda Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (1966). Esistono, altresì, studi contemporanei senza dubbio interessanti e degni di menzione sulla semiotica pasoliniana (per esempio: Paolucci 2008; Cremades Romero 2010; Peloso 2015; Desogus 2017; per citarne alcuni recenti). Tuttavia, quello che qui interessa non è tanto ciò che altri hanno detto della teoria semiotica di Pasolini, quanto piuttosto ciò che



sviluppano con ritmi differenti, vivono di intuizioni e occorrenze, di nutrimento di polemiche occasionali, ritornano su se stesse, si rettificano, a volte, altre volte si riaffermano con ostinazione. Se a questo aggiungiamo la condizione, solo a prima vista paradossale, di *dilettante competente* che Pasolini viveva, riconosceva e difendeva con passione, le difficoltà sono servite.

Eppure non è impossibile rintracciare idee e principi guida che ritornano con una certa frequenza e sistematicità e che alla fine permettono di parlare, legittimamente, di una teoria semiotica unitaria e originale, una teoria in cui non mancano disegni coerenti, osservazioni illuminanti e argomenti dalle profonde implicazioni semiotiche. È ancora consigliabile, dunque, una lettura attenta e competente dei testi semiotici di Pasolini. Qui solo potremo riassumerli e sistematizzarli (e quindi, in parte, tradirli), dividendone riflessioni e argomenti, per comodità espositiva, in cinque sezioni rilevanti: 1) la grammatica della lingua cinematografica; 2) il segno-immagine e la doppia articolazione; 3) le trasformazioni segniche trans-strutturali; 4) il cinema come “lingua scritta della realtà”; 5) la semiotica del reale.

## 2. La grammatica della lingua cinematografica

L'interesse di Pasolini per la semiotica coincise con la sua personale “metamorfosi”, negli anni Sessanta, da scrittore (poeta e romanziere) ad autore di cinema (sceneggiatore e regista). Il passaggio da una tecnica espressiva (la scrittura) a un'altra così differente – anche nella sua fase più propriamente scritturale: la stesura della sceneggiatura – rese ben chiaro a Pasolini che il metalinguaggio della scienza linguistica non era adeguato alla descrizione della grammatica del cinema, la sua *langue*, per usare il tecnicismo di Saussure<sup>3</sup>.

Già nel 1965 il nostro autore manifestava idee abbastanza definite al riguardo: per studiare il cinema come lingua espressiva, è conveniente rivolgersi alla semiotica, visto che questa studia qualunque sistema di segni e il cinema è un linguaggio di tipo particolare. Bisogna superare, dunque, l'idea che la “specificità del cinema” consista in una tecnica analoga a quella della lingua parlata o scritta, la lingua per antonomasia della cultura occidentale, e seguire la semiotica nella sua *indifferenza* “di fronte ai più svariati, scandalosi e ipotetici sistemi di segni” (Pasolini 1972, p. 201). In effetti, a partire dalla sua propria materialità (o sostanza dell'espressione), il segno del cinema, il segno-immagine o im-segno, non può essere ricondotto ai segni delle lingue verbali:

Cos'è, fisicamente, l'im-segno? Un fotogramma? Una durata particolare di fotogrammi? Un insieme pluricellulare di fotogrammi? Una sequenza significativa di fotogrammi dotati di durata? Questo deve essere ancora deciso. E non lo sarà finché non si avranno i dati per scrivere una grammatica del cinema. [...] Ciò che non è arbitrario è invece dire che il cinema è fondato su un ‘sistema di segni’ diverso da quello scritto-parlato, ossia che il cinema è un'altra lingua (Pasolini 1972, pp. 201-202)<sup>4</sup>.

---

Pasolini ha detto della teoria semiotica. *Naturalmente*, l'operazione descrittiva e ordinatrice qui proposta risponde a una interpretazione particolare dei testi pasoliniani (la mia). *Naturalmente*, tale interpretazione si presterà poi a essere comparata con la lettura fattane da altri autori. È il caso di ricordare che questo testo è la rielaborazione di un capitolo di una monografia in spagnolo, attualmente in fase di elaborazione, intitolata *La inteligencia de las cosas. Semiosis, conocimiento y realidad*.

<sup>3</sup> Propriamente parlando, la nozione di *langue* non è sinonima di *grammatica*, e ancor meno lo è di *codice*. Pasolini non è l'unico autore che tende a confondere le tre nozioni, ma, almeno nel suo caso, si può riconoscere che unica è la funzione che queste svolgono da un punto di vista esplicativo: si tratta di descrizioni ordinatrici e astratte, più o meno strutturate ed esaustive, del sistema degli elementi e le regole o tendenze combinatorie che soggiacciono all'attività linguistica.

<sup>4</sup> Pasolini sfiora ed evoca qui la referenzialità problematica (la problematicità referenziale) del termine “segno”, sebbene poi pretenda usarlo, alla stregua degli stessi semiologi (iniziando da Saussure), come un tecnicismo perfettamente trasparente. Ma non lo è. Non lo è stato mai. Lo stesso segno verbale, per esempio, che cosa è,

Più esattamente, il cinema è una lingua (una *langue* in senso saussuriano) “che costringe ad allargare la nozione di lingua” (Pasolini 1972, p. 141). Una lingua di tipo eminentemente audiovisivo, come pure si difenderà alcuni anni dopo, nel 1969, sulle pagine della rubrica *Il caos*, in occasione di una interessante polemica “semiotica” con Alberto Moravia (Pasolini 1979, pp. 163-172).

D’altro canto, qualsiasi discorso di tipo teorico o tecnico che provasse a spiegare ciò che è il cinema usando solo i suoi stessi mezzi espressivi, stilistici e tecnici, condurrebbe fatalmente a “un’oscura ontologia di fondo” (Pasolini 1972, p. 208). La semiotica si presenta, allora, come un metalinguaggio generale che può essere applicato vantaggiosamente *anche* al segno cinematografico, evitando così tanto gli scogli che rendono difficoltosa la navigazione per linguaggi descrittivi altrui, quanto i vortici generati dalle riflessioni tecniche carenti di solide basi teoriche e metodologiche.

Il cinema è dunque, per Pasolini, una *langue* audiovisiva che si presta a essere descritta in termini semiotici. E questo implica, prima di tutto, la necessità di chiarire il tipo di relazione che esiste fra la stessa *langue* del cinema e la sua *parole*: i film. La posizione di Pasolini è chiara e non è difficile trovarvi, a mio avviso, echi della formazione stilcritica dell’autore (soprattutto in relazione con la primazia accordata alla creazione personale su qualunque convenzione o canone ufficiale):

Noi conosciamo solo le varie ‘paroles’, non conosciamo la ‘langue’: o meglio, conosciamo la “langue” attraverso l’esperienza reale delle varie ‘paroles’, ossia per deduzione<sup>5</sup>. La ‘langue’ perciò è un’astrazione: ma un’astrazione... concreta, dal momento che essa è divenuta la realtà di un codice e di una grammatica; ossia un oggetto di studio, costituito con lo studio (Pasolini 1972, p. 238).

La ragione ordinatrice, continua Pasolini (p. 239), se applicata a un codice che è necessario analizzare e descrivere, “si trova nel momento più tipico della sua funzione”. Ma a questo momento non si è ancora arrivati nel campo del cinema: noi conosciamo i film, ma non ancora il codice cinematografico.

Alcuni anni prima, Christian Metz, in polemica con la “concezione sintattica” del lavoro cinematografico e la conseguente sopravvalutazione del momento del montaggio, aveva sostenuto la stessa idea:

alcune ‘procedure sintattiche’, dopo essere state usate una volta e un’altra ancora svolgendo la funzione di *parole*, finiscono per apparire in film posteriori come *langue*: in una certa misura, diventano convenzioni. Per questo motivo, molti furono tentati da una specie di anticipazione inversa e collocarono la *langue* in uno stato anteriore; pensarono che il film era comprensibile grazie alla sua sintassi, quando in realtà la sintassi del film si capisce perché comprendiamo il film, e solo dopo averlo compreso (Metz 1964, pp. 66-67).

Metz, tuttavia, a differenza di Pasolini, non crede nella possibilità di arrivare a modellizzare, un giorno, la *langue* cinematografica (ci torneremo) né prende in considerazione, pertanto, il fatto che lo stesso processo di “grammaticalizzazione a posteriori” agisce non solo nel caso del cinema, ma anche in quello del linguaggio verbale (e, possiamo aggiungere, il pittorico, il musicale, l’architettonico etc.): la *langue* – o, *mutatis mutandis*, la sintassi, il codice – diventa identificabile e comprensibile solo se comprendiamo la *parole*, vale a dire i testi. Torniamo così a una delle affermazioni preferite di Jurij M. Lotman: il testo precede il linguaggio, e lo genera. O, in termini forse più precisi, all’idea che la *langue* e la *parole* – il codice e il messaggio, la sintassi e il testo, *l’abitudine* e *l’attuazione* – si implicano, si definiscono e si determinano in modo mutuo e ricorsivo, senza necessarie (ma solo contingenti) priorità logiche, cronologiche o metodologiche.

---

fisicamente? Un morfema? Una parola? Una durata particolare di parole? Un insieme pluricellulare di parole (sintagma od orazione)? Una sequenza significativa di parole dotate di durata? Questo deve essere ancora deciso, nonostante già esistano differenti e varie grammatiche della lingua...

<sup>5</sup> Sarebbe, piuttosto, almeno in prima istanza, per induzione.

È in determinati ambiti e tempi culturali, quindi, che si manifesta una certa preferenza sociale per il codice già esplicitato e canonizzato (sarebbe il caso del purismo, il manierismo, il generativismo) ovvero per l'azione "viva" e "adattativa" dell'esempio testuale (caso frequente nel dominio della letteratura orale e delle arti popolari)<sup>6</sup>. Il caso dell'opera d'arte sarebbe, in tal senso, più complesso e le osservazioni di Pasolini sulla comunicazione cinematografica consuevano con l'idea lotmaniana, molto più generale, secondo cui *il testo artistico è un testo dato in nessuna lingua*:

In un certo senso quindi lo spettatore codifica l'atto incodificabile compiuto dall'autore che inventa, producendo su se stesso ferite più o meno gravi, e con questo asserendo la sua libertà di scegliere il contrario della vita regolamentatrice, e di perdere ciò che la vita ordina di risparmiare e conservare (Pasolini 1972, p. 288).

Tuttavia, osserva Pasolini, pensando probabilmente alle avanguardie artistiche, tanto letterarie quanto cinematografiche, l'estrema libertà dei creatori e le coscienti ed eccessive trasgressioni delle normalità (più che norme) espressive hanno l'effetto di propiziare "una specie di rimpianto" del codice (dell'abitudine normalizzata), e questo provoca e favorisce, alla fine, le così dette "restaurazioni" (Pasolini 1972, pp. 291-202).

### 3. Il segno-immagine e la doppia articolazione

Considerando le conoscenze semiotiche a cui Pasolini aveva accesso, la possibilità di studiare il cinema *sub specie semioticae* implicava riconoscere previamente che anche il cinema è, come la *langue* di Saussure, un sistema di segni. Peculiare, con forme e modi significanti propri, ma pur sempre un sistema. Alcuni anni prima, tuttavia, un autore di riconosciuto prestigio come Christian Metz aveva difeso che il cinema non è una lingua (in senso saussuriano), ma un linguaggio. Un linguaggio di cui è possibile fare una descrizione semiotica, così come si può descrivere semioticamente una *parole* o, meglio ancora, un discorso<sup>7</sup>, ma di cui non si può esplicitare una grammatica. Un'idea, questa, con cui Pasolini decise di misurarsi (o finì col misurarsi, per semplice inerzia argomentativa).

Secondo Metz (1964), dunque, il discorso filmico non è una lingua perché si tratta di un sistema di comunicazione unidirezionale, aperto (senza un repertorio finito di elementi costitutivi) e difficile da codificare (o grammaticalizzare), le cui unità di base (le immagini) non sono né arbitrarie né discrete né presentano una chiara differenziazione fra gli aspetti significanti e quelli significati.

Nega inoltre Metz (1964, p. 86) che nel cinema vi sia qualcosa che corrisponda, anche metaforicamente, alla doppia articolazione della lingua<sup>8</sup>. Le unità di seconda articolazione delle lingue, i fonemi,

---

<sup>6</sup> Lotman (1990) parla, rispettivamente, di culture grammaticali e culture testuali.

<sup>7</sup> La nozione di *discorso* si faceva strada, in quegli anni sessanta, anche come (contro)misura teorica per superare la rigida dicotomia *langue-parole*. Scrive Metz (1964, p. 112): "Fra le *paroles*, puri 'sign-events' come dice la semiotica americana, accadimenti che non si producono due volte e che non possono dare luogo a uno studio scientifico, e la *langue* [...], istanza organizzata in cui tutto è relazionato, c'è spazio per lo studio dei 'sign-designs', gli schemi di frase, gli ordinamenti transfrastici, le 'scritture' in senso barthesiano etc., insomma, i tipi di *parole*". Il "dettaglio" non poteva sfuggire a Pasolini (1972, p. 210): "Il disaccordo fra Metz e me si presenta come profondo, ma forse non insanabile: forse la conciliazione è possibile nel terreno franco offerto dalla nozione di 'discours' fornita dal Buyssens". Sfortunatamente (dal nostro punto di vista), Pasolini non svilupperà l'idea.

<sup>8</sup> Difesa da André Martinet nel 1960, la doppia articolazione della lingua divenne presto uno dei pilastri descrittivi della linguistica strutturalista (e dello strutturalismo *tout court*: Lévi-Strauss, Prieto etc.). L'idea di base è che le lingue si articolano a partire da unità dotate di significato, le unità di prima articolazione o monemi, le quali, a loro volta, si articolano a partire da unità sprovviste di significato, le unità di seconda articolazione o fonemi. I fonemi, il cui valore è puramente differenziale, sono in numero finito e la loro combinazione dà un numero più

appartengono esclusivamente al piano del significante – o, se si preferisce, dell’espressione – ed è questo che garantisce la possibilità di studiarle in modo autonomo (senza considerazioni di ordine semantico). Nel cinema, invece, espressione e contenuto sono in così stretta relazione che è impossibile frammentare i significanti senza frammentare *ipso facto* anche i significati. E non è solo che nel cinema non ci siano unità di seconda articolazione, perché a conti fatti non ve ne sono nemmeno di prima (come le parole nel caso della lingua verbale). Un’immagine cinematografica, argomenta Metz (1964, p. 89-90), non equivale a una parola, ma piuttosto a una o più frasi necessariamente “in atto”, così come una sequenza d’immagini solo può equivalere a un segmento complesso del discorso: frasi e segmenti continui, senza limiti chiari e restrizioni di tipo paradigmatico e sintagmatico. Riassumendo: l’immagine cinematografica è sempre *parole*, e mai unità discreta di una *langue*.

Pasolini, al contrario, crede che una *langue* cinematografica, benché *sui generis*, esista davvero, cosicché, al momento di prendere in considerazione il cinema, dobbiamo “allargare e magari rivoluzionare la nostra nozione di lingua, e essere pronti ad accettare magari anche l’esistenza scandalosa di una lingua senza doppia articolazione” (Pasolini 1972, p. 212).

Pasolini aveva presentato le sue idee sulla *langue* del cinema alla Seconda Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, nel 1966 (il suo intervento, “La lingua scritta dell’azione”, sarà incluso in *Empirismo eretico* con il titolo “La lingua scritta della realtà”). L’anno dopo, nei suoi *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (testo poi incorporato in *La struttura assente*), Umberto Eco, che aveva partecipato come Pasolini alla Mostra, difenderà esplicitamente l’esistenza di “lingue” – o meglio, di codici – con differenti possibilità e livelli di articolazione, denunciando altresì l’inapplicabilità della doppia articolazione nel caso del cinema (e criticando, di passaggio, “l’ingenuità semiologica” di Pasolini a proposito della sua teoria dei “cinémi”). Lo stesso Metz, lui pure presente alla Mostra di Pesaro, finirà per discutere la stessa tesi, riconoscendone il fondamento, in una lunga nota a pie di pagina aggiunta (o modificata) in occasione della riedizione, nel volume *Semiologia del cinema*, dell’articolo che qui citiamo e che anche Pasolini ed Eco citano<sup>9</sup>. Il dato interessante è, tuttavia, che Pasolini, invece di difendere l’esistenza della lingua cinematografica *nonostante la mancanza* (scandalosa) della doppia articolazione, finisce per difendere con ostinazione che il cinema è una lingua proprio *perché presenta* doppia articolazione: così come la lingua si articola in parole, e queste in fonemi, il film si articola in inquadrature, che a loro volta si articolano in oggetti<sup>10</sup>.

---

alto, ma ugualmente finito, di monemi, la cui combinazione, invece, permette di costruire un numero aperto e indeterminato di sintagmi (orazioni, testi).

<sup>9</sup> In questa nota, Metz precisa che l’affermazione che nel cinema non c’è doppia articolazione solo si riferisce al *linguaggio cinematografico* in quanto livello di codificazione specifico comune a tutti i film, mentre nel cinema come insieme di tutto ciò che si racconta in tutti i film, non si può escludere l’esistenza di sistemi di significazione basati su uno o vari livelli di articolazione. Di fatto, Metz cita esplicitamente: 1) l’ipotesi di Umberto Eco, secondo cui il messaggio cinematografico presenta tre livelli principali d’articolazione; 2) i due livelli d’organizzazione dell’opera pittorica secondo Lévi-Strauss: gli oggetti rappresentati e la loro composizione; 3) i due livelli d’articolazione difesi da Pasolini nel suo intervento alla Seconda Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (giugno 1966), che ricordano, in parte, quelli segnalati da Lévi-Strauss. Opina Metz che tali analisi non contraddicano la sua: in primo luogo (e questo è discutibile), Eco e Pasolini non si occuperebbero solo del “linguaggio cinematografico propriamente detto”, ma includerebbero nelle loro descrizioni “sistemi culturali di grande ampiezza” che superano i limiti del cinema, benché intervengano nell’interpretazione dei film; in secondo luogo, gli altri autori “tengono conto di livelli di articolazione a cui unicamente chiedono di essere autenticamente tali – e siamo d’accordo con loro che lo sono –, ma a cui non esigono nessun tipo di equivalenza con le articolazioni linguistiche”, mentre l’obiettivo di Metz sarebbe proprio dimostrare che questa equivalenza non esiste (Metz 1964, pp. 86-87). Sembrerebbe proprio che Metz, con questa nota, provi a ridurre troppa distanza con posizioni teoriche che, semplicemente, non appoggiano la sua linea argomentativa.

<sup>10</sup> Nei termini della semiologia di Claude Zilberberg, si direbbe che Pasolini abbandona la possibilità di un ragionamento *concessivo*, con tutta la sua carica di evento di rottura (il cinema è una lingua, *benché* non abbia

Gli oggetti che compongono l'inquadratura sarebbero, pertanto, conclude Pasolini, le unità minime della lingua cinematografica, i *cinémi* (secondo la solita derivazione standard del linguaggio scientifico: fonemi, lessemi, semantemi etc.):

Pretendere di esprimerci cinematograficamente senza usare gli oggetti, le forme, gli atti della realtà, includendoli e incorporandoli nella nostra lingua, sarebbe altrettanto assurdo e inconcepibile, che pretendere di esprimerci linguisticamente senza usare le consonanti e le vocali, cioè i fonemi (i materiali di seconda articolazione (Pasolini 1972, p. 212).

Pasolini riconosce subito che i *cinémi*, a differenza dei fonemi, sono innumerabili, potenzialmente infiniti, e che il loro sistema di opposizioni non è né può essere così categorico come quello dei fonemi, e pur tuttavia, oltre ogni ragionevole somiglianza e ogni legittima differenza fra *cinémi* e fonemi, ciò che importa sottolineare è soprattutto l'*operazione di articolazione* che conduce all'integrazione di unità riconoscibili, inquadrature e parole rispettivamente, che quindi si articolano nel linguaggio cinematografico e in quello linguistico. Pertanto, la doppia articolazione, così come la intendono Martinet e Metz, è presente nel linguaggio del cinema, che può essere quindi definito, parafrasando Martinet, del modo seguente:

La lingua del cinema è uno strumento di comunicazione secondo il quale si analizza – in maniera *identica* nelle diverse comunità – l'esperienza umana, in unità riproduttrici il contenuto semantico e dotate di una espressione audiovisiva, i monemi (o inquadrature); l'espressione *audiovisiva* si articola a sua volta in unità distintive e successive, i *cinémi*, o oggetti, forme e atti della realtà, che permangono *riprodotti* nel sistema linguistico – i quali sono discreti, illimitati e unici per tutti gli uomini a qualsiasi nazionalità questi appartengono (Pasolini 1972, p. 214).

La lingua del cinema (o cinelingua) ha dunque una propria grammatica, le cui unità minime sono “gli oggetti, le forme e gli atti della realtà, riprodotte e divenute elemento stabile e fondamentale del significante” (p. 217)<sup>11</sup>. Introduce qui Pasolini, tra l'altro, un interessante neologismo semiotico: la grammatica della lingua del cinema “pesca” costantemente nel *Significando* (o *mondo che bisogna significare*) quegli elementi che poi incorpora e integra mediante i suoi meccanismi di riproduzione audiovisiva (p. 218).

---

doppia articolazione), per muoversi nel più sicuro e meno rischioso terreno del ragionamento implicativo (il cinema ha doppia articolazione, *pertanto* è una lingua). Un'ingenuità teorica, se si vuole. A partire dai suoi stessi presupposti (l'inadeguatezza del metalinguaggio della linguistica per la descrizione dei testi cinematografici e la possibile esistenza di lingue senza doppia articolazione), il nostro autore avrebbe potuto inferire la *non pertinenza* della questione della doppia articolazione nel caso del cinema. Invece, le asserzioni di Metz, dovute a scelte terminologiche e descrittive contingenti (il cinema non è una lingua perché, fra l'altro, non ha unità discrete delimitate e articolabili), lo spinsero a scegliere un cammino differente.

<sup>11</sup> C'è da dire che Pasolini (1972, p. 218-237) non si limita a difendere, contro Metz, l'esistenza di una grammatica del cinema, ma offre anche una breve descrizione di tale grammatica, dividendola in quattro modi fondamentali (“solo idealmente consecutivi”): 1. *Modi della riproduzione* (od ortografici): le tecniche di riproduzione cinematografica della realtà (la cinepresa, gli effetti, la luce etc.). 2. *Modi della sostantivazione*: scelta e limitazione delle unità di seconda articolazione (gli oggetti e soggetti inquadrati, o *cinémi*) nelle unità di prima articolazione (le inquadrature). 3. *Modi della qualificazione*: la manipolazione dei *cinémi* (trucco, decorazioni etc.). 4. *Modi della verbalizzazione* (o sintattici): il montaggio (denotativo o espressivo), vale a dire la coordinazione delle inquadrature (successione, durata, ritmo) in sequenze filmiche comunicative. A proposito della supposta “universalità” dei *cinémi*, questa si dovrebbe alla natura audiovisiva della comunicazione cinematografica. Come aveva sostenuto anche Metz (1964, p. 88): “il cinema è universale perché la percezione visiva, attraverso il mondo, varia meno delle lingue”.

Le operazioni di selezione e organizzazione delle unità pertinenti del Significando non sono equivalenti, pertanto, nel caso dell'espressione linguistica e in quello dell'espressione cinematografica. I parlanti e gli scrittori hanno *già* a disposizione un repertorio più o meno organizzato di forme e strutture linguistiche che possono scegliere, usare e rielaborare secondo i propri fini comunicativi e creativi. Ma non esiste nessun repertorio chiuso e preordinato d'immagini. L'autore cinematografico non possiede un dizionario, nota Pasolini (1972, p. 178), ma deve "pescare" i suoi segni (le immagini) direttamente dal "caos" della realtà. Questo significa, fra l'altro, che, se la creazione dello scrittore è estetica, quella dell'autore cinematografico è *prima* linguistica, e *poi* estetica, e che, se nella storia del cinema si è potuto creare un dizionario, questo è stilistico prima di essere grammaticale (*ibid.*). Così, dunque, l'autore di cinema – qualunque artista, in realtà, se ricordiamo le teorie di Lotman – deve prima di tutto creare (selezionare, organizzare) il suo dizionario e la sua grammatica, ossia la sua *langue*, e questo ci obbliga a riconoscere che la lingua del cinema, la cui esistenza Pasolini difende con passione, è in ogni caso un sistema molto più aperto e meno vincolante (meno "fascista") dei suoi equivalenti verbali.

D'altro canto, conclude Pasolini (1972, p. 179), "se le immagini o im-segni non sono organizzate in un dizionario e non possiedono una grammatica, sono però patrimonio comune". Vale a dire: non esistono "oggetti bruti" che si possano filmare e montare, giacché tutti gli oggetti, tutte le azioni, tutte le espressioni del mondo, anche nella loro pre-grammaticalità, hanno una storia significativa, che è storia collettiva, e solo a partire da questa possono acquisire nuovi valori simbolici.

Infine, in un testo del 1971, "Teoria delle giunte", Pasolini sembra togliere importanza al problema delle articolazioni di base, insistendo maggiormente sul processo di organizzazione testuale, con le sue inclusioni, esclusioni e ritmi, e difendendo che la supposta doppia articolazione nel cinema ha a che vedere soprattutto con il "rapporto creativo tra l'intero *ordine* delle inquadrature e l'intero *ordine* degli oggetti di cui sono composte" (Pasolini 1972, p. 303). Più concretamente:

Ciò che conta non è il rapporto tra l'inquadratura (monema) e gli oggetti (cinemi) di cui è composta: rapporto, diciamo, logico-semiotico; e ciò che conta non è neanche il rapporto dell'inquadratura con l'altra inquadratura: rapporto, diciamo, logico-sintattico. Ciò che conta è il rapporto dell'*ordine* delle inquadrature con l'*ordine* dei cinemi, e il rapporto dell'*ordine* delle inquadrature con l'*ordine* delle inquadrature (Pasolini 1972, p. 305).

È un riconoscimento importante, laddove si parli di testi artistici e, *a fortiori*, di arti sequenziali: è l'organizzazione spazio-temporale del testo – il ritmo, la distribuzione e la pregnanza delle *transizioni* fra un ordine spazio-temporale e l'altro – ciò che conduce all'emergenza di determinati effetti di senso.

#### 4. Strutture che vogliono essere altre strutture

In un articolo del 1965, commenta Pasolini che la lingua italiana non è una struttura stabile, ma "vive la inquietudine motoria, il bisogno di metamorfosi di una struttura che vuol essere *altra* struttura" (Pasolini 1972, p. 61). Questa stessa idea di una struttura che tende (necessariamente) a essere un'altra struttura ritorna, più sviluppata e articolata, quando Pasolini si occupa di una questione molto più vicina al suo proprio lavoro di scrittore, sceneggiatore e regista: quella delle peculiarità semiotiche della sceneggiatura.

La caratteristica principale del "segno" della tecnica della sceneggiatura è *quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti*. Ossia: il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specificamente dei gerghi letterari, ma, *nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi*. [...] In altre parole, l'autore di una sceneggiatura

fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza “visiva” che esso non ha, ma a cui allude (Pasolini 1972, p. 199).

Così, dunque, la parola della sceneggiatura è segno, allo stesso tempo, orale (fonema), scritto (grafema) e visuale (cinéma) e denota un doppio significato, poiché “*appartiene a due lingue dotate di struttura differente*” (Pasolini 1972, p. 203); in altre parole: i segni della sceneggiatura esprimono i significati di una *struttura in movimento*, ossia “*una struttura dotata della volontà di divenire un'altra struttura*” (p. 204). La struttura della sceneggiatura, insiste Pasolini, è una “struttura diacronica”, una “struttura dinamica”, una “struttura morfologicamente in movimento” o, ancor meglio, un *processo*, per usare un termine che “pone in crisi lo strutturalismo” (*ibid.*). Che la nozione di processo metta in crisi lo strutturalismo è affermazione quasi derridiana, ma risulta valida, in ogni caso, solo se si accetta il presupposto saussuriano che una descrizione scientifica del fenomeno è possibile unicamente nell’ottica della sua struttura sincronica. Nella riflessione semiotica di Pasolini, invece, la continua trasformazione delle strutture significanti – di gusto eracliteo – conduce a una concezione “traduttiva” dei processi semiotici molto vicina alla semiosi illimitatamente ricorsiva di Peirce. Scrive nel 1971 il nostro autore:

Che cosa fa il “segno” del “significato”: lo “significa”? È una tautologia. Lo indica? Non è scientifico. Vi si identifica? È vecchia bega tra “nomen” e “res” ecc. ecc. In realtà, non c’è “significato”: *perché anche il significato è un segno* (Pasolini 1972, p. 280).

Le querce che vediamo, continua Pasolini, non sono il significato della parola *quercia*, ma un segno, un “segno iconico-vivente”, e il lavoro dei segni verbali, i segni delle lingue scritto-parlate, consiste proprio nel *tradurre* i segni non verbali, i segni che conformano, in ultima istanza, il Linguaggio della Realtà (*ibid.*). In ogni atto linguistico – o in ogni testo, come pure si potrebbe interpretare – troviamo, allora, “una struttura che vuol divenire un'altra struttura” (p. 281). E questo significa che, senza la traduzione di un segno ad altri segni differenti, senza il processo di trasformazione o metamorfosi di una struttura in un'altra struttura differente, non si crea né si trasmette significato.

## 5. Il cinema come lingua scritta della realtà

Esiste una relazione fondamentale – tautologica, perfino, nei termini di Pasolini – fra il cinema e la realtà rappresentata:

Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà (Pasolini 1972, p. 141).

Questa relazione diretta, indessicale, fra realtà rappresentata e discorso rappresentante è talmente forte, radicale, che Pasolini giunge ad affermare – con notevole (ingiustificato) coraggio teorico – che la vita stessa non è altro che un testo cinematografico naturale e vivente, l’equivalente di ciò che in linguistica sarebbe la lingua nel suo momento naturale e biologico (Pasolini 1972, p. 216). In tal senso, la riproduzione cinematografica del linguaggio dell’azione – e la realtà è sempre azione, prassi – equivale alla riproduzione scritta della lingua orale e il cinema, pertanto, non è altro che la lingua scritta della realtà. Il cinema non è, dunque, né arbitrario né simbolico, ma rappresenta la realtà con la realtà, “attraverso gli oggetti della realtà che una macchina da presa, momento per momento, riproduce [i cinémi]” (p. 240).

Oscilla e scivola qui Pasolini, ambiguamente, fra le nozioni di lingua e linguaggio, ma l’analogia – rispettando l’etimo della parola: vera proporzione – fra la *lingua* orale e la *lingua* scritta, da una parte,

e il *linguaggio* d'azione e la *lingua* del cinema, dall'altra, gli sembra talmente evidente da arrivare anche a speculare sulle sue possibili conseguenze a livello epistemico: così come la lingua scritta ha cambiato la natura della lingua orale e la nostra relazione con essa, la lingua del cinema cambierà la natura del linguaggio della realtà e la nostra relazione con esso, rendendo tale relazione, per iniziare, più cosciente, più culturale (Pasolini 1972, p. 247)<sup>12</sup>.

E questo non è tutto. La *langue* del cinema, argomenta ancora Pasolini (1972, pp. 267-268), non esiste, è una mera “deduzione astratta e normalizzatrice che parte dall'esistenza concreta degli infiniti Films (come Paroles)”. La stessa cosa succede con la *langue* di ambito linguistico. C'è, tuttavia, una differenza importante fra le due:

mentre la Langue dedotta per astrazione dalle Paroles è sempre un fatto linguistico, anche se esiste come pura ipotesi e successiva codificazione, il Cinema dedotto dai vari Films non è più un fatto cinematografico. LA LANGUE DEI FILMS (CIOÈ IL CINEMA) È LA REALTÀ STESSA! (Pasolini 1972, p. 268).

Volendo riassumere tale “vaneggiamento semiologico” (così come Pasolini stesso lo definisce) in un'unica formula: il cinema come *langue* è la realtà stessa che si rappresenta (*ibid.*).

Fa bene, Pasolini, a parlare di “vaneggiamento”, perché l'operazione di identificare mediante copula il sistema di rappresentazione e ciò che si rappresenta, il sistema d'interpretazione e ciò che s'interpreta, equivale a infilarsi a capofitto in un autentico “vespaio semiotico”. Il cinema si convertirebbe, seguendo esta china, in un auto-svelarsi e un auto-svilupparsi del linguaggio della realtà, mentre tutti i mezzi tecnici, le operazioni artistiche e le riflessioni teoriche, inclusa quella di Pasolini, non sarebbero che meri contrappunti – se non pretesti o capricci – culturali innestati su una comunicazione quasi-naturale.

La posizione di Pasolini, tuttavia, non sempre risulta così radicale, presentandosi in genere in una forma più debole che consiste nell'affermare che “il Codice della Realtà e il Codice del Cinema (della *langue* cinematografica, che non esiste, esistendo solo i films-paroles) sono lo stesso codice” (Pasolini 1972, p. 295). Si tratta, in definitiva, dell'idea difesa da Pasolini nella sua polemica con Moravia sulle pagine di *Il Caos*, che abbiamo già ricordato: al momento di interpretare un film, applichiamo gli *stessi codici audiovisivi* che usiamo quando interpretiamo la realtà. In tal caso, allora, più che di “vaneggiamento”, converrebbe parlare di una eccessiva semplificazione descrittiva<sup>13</sup>. Per poi tornare, magari, al “vaneggiamento”, se si considera che la realtà è un codice che si auto-struttura, auto-costruisce, e che la posizione radicale, pertanto, si vince con facilità da quella debole.

Nessuno dubita della forte dimensione indessicale del cinema, ma non bisogna dimenticare che l'indessicalità, così come l'iconicità e la simbolicità, solo è possibile – si genera, diventa rilevante – in

---

<sup>12</sup> Pasolini distingue, in modo implicito ma chiaro, fra un'*oralità primaria* (pre-scritturale) e un'*oralità secondaria* (quando l'orale intrattiene complesse relazioni di dipendenza, opposizione e complementarità con lo scritto). Continuando con l'analogia pasoliniana, dunque, si potrebbe parlare di una “realtà primaria” (pre-cinematografica) e una “realtà secondaria” (quando il reale intrattiene complesse relazioni di dipendenza, opposizione e complementarità con il cinema)? Nel caso di Pasolini, come uomo e regista, si dovrebbe forse rispondere affermativamente.

<sup>13</sup> Eccessiva semplificazione, perché il “codice d'interpretazione della realtà” (ammesso e non concesso che esista) non è di tipo esclusivamente audiovisivo. La realtà non è solo quello che vediamo e ascoltiamo, ma anche quello che tocchiamo, odoriamo e assaporiamo, è quello che sentiamo, per dove ci muoviamo, quello che facciamo, quello che condividiamo etc. Siamo corporalmente “collocati” nella realtà e la nostra posizione, il nostro stato e la nostra storia determinano come interagiamo con essa, cosa vi conosciamo e realizziamo, anche da un punto di vista semiotico. Il cinema è una tecnica (fra le altre) di rappresentazione e rielaborazione della realtà e Pasolini semplifica troppo quando difende che chiunque può riconoscere sullo schermo quello che già conosce nella realtà. Saper riconoscere alcune espressioni non significa poter interpretare in modo consistente un testo: una persona che non abbia mai visto un film, davvero capirebbe la situazione comunicativa in cui si trova (spettatore immobile davanti a uno schermo), la costruzione del discorso a cui assiste (sequenze, piani, tagli, contrappunti musicali etc.) e il ritmo della narrazione (elissi, rallentamenti, accelerazioni etc.)?

quanto processo semiotico e culturale. Così, dunque, la “illusione di realtà”, per dirlo con Jurij Lotman (1973, p. 59), ossia la sensazione di una somiglianza con la vita, senza la quale non esisterebbe il cinema come arte, non è qualcosa di elementare, risultato di un’esperienza immediata: in quanto parte fondamentale di un complesso processo artistico, questa “illusione” presenta molteplici collegamenti con le altre esperienze artistiche e culturali della società.

Christian Metz, dal canto suo, all’occuparsi dei problemi e difficoltà dovuti all’illusione di realtà – o *illusione di presenza*, come potremmo anche chiamarla – che sperimentiamo grazie al cinema, la fotografia o il teatro, segnala che

converrebbe distinguere molto più chiaramente – anche a livello terminologico, dove la parola “reale” genera continue confusioni – fra due problemi diversi: da una parte, l’impressione di realtà *causata dalla diegesi*, dall’universo fittizio, da ciò che è “rappresentato” in modo caratteristico per ogni arte, e, dall’altra, la realtà del *materiale* usato da ogni arte a fini di *rappresentazione*; da un lato, l’impressione di realtà e, dall’altro, la percezione della realtà, ossia tutto il problema degli indici di realtà inclusi nel materiale di cui dispone ognuna delle arti di rappresentazione (Metz 1965, p. 40).

Il maggior effetto di realtà del cinema si dovrebbe, allora, secondo Metz (1965), al fatto che la diegesi filmica dipende da materiali espressivi meno autentici e vincolanti di quelli del teatro – dove la copresenza fisica, tridimensionale, reale e temporale degli attori, lo scenario e gli spettatori impedirebbe di “dimenticare” o “sospendere” la realtà del processo di rappresentazione – e decisamente più autentici di quelli della fotografia o il disegno realista, visto che incorporano all’immagine qualcosa di così fondamentale nella nostra esperienza del mondo come il movimento.

La “percezione” della “realtà” della materia dell’espressione e l’“impressione” (o “illusione”) di realtà di quanto espresso (figurato, descritto, narrato) non sono, tuttavia, gli unici fattori che determinano l’attitudine del pubblico davanti a una rappresentazione filmica, teatrale, fotografica, letteraria, mitica o di qualunque altro tipo. Per ogni genere testuale – quelli di “immaginazione” e quelli di “documentazione”, quelli di “rielaborazione creativa” e quelli di “riproduzione meccanica”, con possibilità indeterminate di mescolanze e livelli intermedi – troviamo modalità specifiche di ricezione (più o meno esigenti per quanto riguarda il lavoro interpretativo), funzioni rilevanti (intrattenere, insegnare, commuovere etc.), convenzioni di realtà e di finzione e, quindi, abitudini di fiducia comunicativa, di sospensione (o attivazione) dell’incredulità e di abbandono all’esperienza discorsiva. In tal senso, il maggior “effetto di realtà” del cinema sul teatro e la fotografia (o il disegno, la scrittura, la narrazione mitica) non costituisce un dato evidente né assolutamente vero, anche nel caso in cui si raggiungesse un’esperienza molto più “immersiva”: tridimensionalità, estensione dei margini di visione, sensazioni olfattive e tattili etc. Senza considerare in questa sede anche i casi di *inganno ontologico*, siano questi accidentali ovvero funzionali o strategici, allo stile dei *trompe-l’œil* e le illusioni ottiche, a livello percettivo, o di narrazioni come *La vida es sueño* e *Matrix*, a livello discorsivo, possiamo (provvisoriamente) concludere che qualunque effetto di realtà dipende da una *prassi testuale e interpretante* storicamente e socialmente vincolata che nasce, si definisce e si trasforma insieme a (in collaborazione e in opposizione con) molte altre prassi testuali e interpretanti. Nessuna *langue*, così come nessuna realtà, è un’isola intera in se stessa.

## 6. La semiotica del reale

“Che cos’è la presenza?”, si chiede Pasolini in un testo del 1966. E risponde: “è qualcosa che parla di se stessa... È un linguaggio. *La realtà è un linguaggio*” (Pasolini 1972, p. 142). Per questo, la sola semiotica

del cinema non può bastare e ciò che davvero si dovrebbe fare... è la semiotica della realtà! In questo modo, tuttavia, si allargherebbe “talmente l’orizzonte della semiologia e della linguistica da perdere la testa al solo pensiero o da sorridere con ironia, come è giusto che gli addetti ai lavori facciano” (p. 216). Ad ogni modo, la semiotica del cinema potrebbe costituire un primo passo teorico e metodologico in direzione della semiotica della realtà, dato che il cinema è, come abbiamo già visto, “la lingua scritta di questa realtà come linguaggio” (p. 142). Di fatto, lo scrittore Pasolini dovette passare per l’esperienza cinematografica per accorgersi della natura linguistica della realtà: “mi ci è voluto il cinema per capire una cosa enormemente semplice, ma che nessun letterato sa. Che la realtà si esprime da sola; e che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola quando non è fisicamente presente” (p. 144).

Insiste molto, Pasolini, su questa possibilità, questa potenzialità della semiotica di diventare la scienza descrittiva della realtà:

la Semiologia, è vero, ha preso in considerazione i più impensati aspetti del linguaggio della Realtà: ma mai la Realtà stessa come linguaggio. La Semiologia cioè (e forse fortunatamente) non ha ancora compiuto il passo che la porterebbe a essere Filosofia in quanto descrizione della Realtà come linguaggio (Pasolini 1972, pp. 264-265).

La realtà come linguaggio presenterebbe, del resto, differenti aspetti d’interesse semiotico: il linguaggio della presenza fisica, quello del comportamento, quello della lingua scritta e parlata... però tutti questi aspetti rinvierebbero, in definitiva, a “un linguaggio ultimo e principe, che è il linguaggio dell’azione”, poiché è l’azione ciò che “trasforma la realtà in storia” (Pasolini 1972, p. 143). La semiotica strutturale passata attraverso il filtro del materialismo dialettico e la lezione di Antonio Gramsci.

*Res sunt nomina*: potrebbe essere questo il motto dell’ultima tappa semiotica di Pasolini (siamo nel 1971). Le cose sono nomi. E le cose sono nomi non perché assegniamo loro un’etichetta che le ordini e universalizzi, ma perché funzionano come nomi, come segni, con i loro significati, la loro sintassi, la loro pragmatica. È entrare in questo mondo, il mondo delle cose-segni, l’ambizione dichiarata del nostro autore, per “fare uno studio organico – raccogliendo tutte le sparse file della semiologia – sulla realtà come linguaggio (‘insieme di *res* significanti’)” (Pasolini 1972, p. 274). Un’aspirazione che giustifica l’uso frequente, da parte di Pasolini, di alcune conosciute metafore – e di altre che lo sono meno: il libro del mondo, il libro della natura, la prosa del pragma, la poesia della vita etc. – per indicare la totalità significativa per cui ci muoviamo e dove l’azione umana, in tutte le sue manifestazioni, in tutti i suoi livelli, l’azione umana come “primo e principe linguaggio degli uomini” (p. 210), acquisisce il suo senso individuale e sociale<sup>14</sup>.

Il libro del mondo, tuttavia, non è affatto facile da leggere, perché esiste una “polisemia e quindi un’enigmaticità ‘naturale’ (pragmatica) nelle cose”, motivo per cui “si può scrivere o leggere poesia anche semplicemente vivendo” (Pasolini 1972, p. 277) ed esistono differenti (infiniti!) modi di osservare e descrivere ciò che è (nel cinema, questo si esprime mediante i diversi piani, campi, angoli etc.):

ora, ognuno di questi modi in cui la realtà si è presentata è estremamente povero, aleatorio, quasi compassionevole, se si pensa che è *uno solo*, e tanti, infinitamente tanti, sono gli altri.

Ad ogni modo è chiaro che la realtà, con tutte le sue facce, si è espressa: ha detto qualcosa a chi era presente (era presente facendone parte: PERCHÉ LA REALTÀ NON PARLA CON ALTRI CHE CON SE

---

<sup>14</sup> Senso legato, altresì, alla dimensione individuale dell’azione e al suo significato *per gli altri*. “La serie di informazioni che un uomo dà di sé in quanto realtà che si rappresenta e che agisce, si chiamano, in fondo, *esempio*: ed è questa la differenza tra il linguaggio della realtà naturale e il linguaggio della realtà umana. Il primo dà solo informazioni, il secondo, con le informazioni, dà l’*esempio*” (Pasolini 1972, p. 143). Esistono, allora, per Pasolini, differenti realtà con differenti regimi significanti?



STESSA): ha detto qualcosa col suo linguaggio, che è il linguaggio dell'azione (integrato dai linguaggi umani simbolici e convenzionali) (Pasolini 1972, p. 250-251).

Nei testi che chiudono *Empirismo eretico*, redattati nel 1971, Pasolini cerca di concretizzare le proprie idee sulla semiotica della realtà, appoggiandosi soprattutto sulle nozioni di codice e codificazione, così come venivano usate da Umberto Eco in quegli stessi anni (*La struttura assente* si pubblicò nel 1968). Che la realtà sia un linguaggio, argomenta Pasolini, s'inferisce dal fatto che nulla sarebbe codificabile in un sistema di segni "se non fosse *prima di tutto* decodificabile nel sistema di segni della Realtà come Autorivelazione o Linguaggio Primo, attraverso il suo codice che è dunque il Codice dei Codici" (Pasolini 1972, p. 301-302). Quindi, a partire da questo codice dei codici, o "Ur-codice"<sup>15</sup>, che altro non sarebbe che il *codice della realtà vissuta*, si dispiega un insieme di codici "derivati" che si trasformano gli uni negli altri. Secondo Pasolini: il codice della realtà osservata (o contemplata), il codice della realtà immaginata (o interiorizzata), il codice della realtà rappresentata, il codice della realtà evocata (o verbale), quello della realtà raffigurata, quello della realtà fotografata, quello (audiovisivo) della realtà trasmessa e quello (pure audiovisivo) della realtà riprodotta (ossia il cinema) (p. 313-317). È chiaro che fra tutti questi codici (o linguaggi) si stabiliscono relazioni di continuità e traduzione:

È in base all'Ur-codice e ai suoi primi derivati che io, ascoltando un sistema simbolico di segni, capisco ciò che mi si vuol dire: *quei segni non sono infatti che traduzioni di altri segni, e io devo ritradurli*. Non ci può essere un linguaggio comune (comunicazione) tra due esseri appartenenti a due Realtà diverse: esso resterebbe pura arbitrarietà e convenzione, che non evocherebbe niente, ossia tradurrebbe segni a loro volta incomprensibili (Pasolini 1972, p. 315).

È notevole, tra l'altro, che Pasolini sia capace di schivare un'ovvia obiezione "culturalista", un'obiezione che è stata posta anche qui al momento di parlare della "posizione radicale" di Pasolini in merito alla *langue* cinematografica: individuare un codice primario che fondi ogni possibile pratica significativa – obiettivo dei grandi teorici della semiotica ortogonale: Lévi-Strauss, Lacan, Chomsky, Greimas etc.<sup>16</sup> – implica subordinare i processi di semiosi a determinate invarianti antropologiche, mentali, logiche, biologiche, fisiche etc., invarianti che garantirebbero, quindi, tanto l'universalità dei processi studiati, quanto (e soprattutto) la scientificità delle discipline che li studiano. Un'operazione legittima, senza dubbio, ma che finisce con l'introdurre la necessità (la tentazione?) di ipostatizzare i principi esplicativi proposti, le invarianti selezionate, per evitare qualsiasi problema di circolarità (viziosa)

---

<sup>15</sup> Pasolini prende in prestito la nozione di *Ur-codice* da Eco, il quale la presenta come una delle nozioni fondamentali del pensiero strutturale: "*L'ipotesi che ogni codice riposi sull'esistenza di codici più elementari. e che, di codice in codice, ogni comunicazione, nella sua meccanica elementare, possa essere ricondotta, per successive trasformazioni, a un codice unico e primo (dal punto di vista logico e formale, un Ur-codice) che costituisce, esso soltanto, la vera Struttura di ogni comunicazione*" (Eco 1968, p. 411). Ma Eco non crede che tale nozione sia semioticamente rilevante: "se pure è possibile che ogni comunicazione riposi su un Ur-codice che permette ogni tipo di scambio culturale, ciò che importa per il pensiero seriale è *individuare dei codici storici e metterli in discussione per generarne nuove modalità comunicative*. Il fine primario del pensiero seriale è fare evolvere storicamente i codici e scoprirne di nuovi, non regredire progressivamente verso il Codice generativo originale (la Struttura)" (Eco 1968, p. 412). Evidentemente, Pasolini reinterpreta la nozione a modo suo.

<sup>16</sup> Al commentare Moravia che l'operazione di descrivere i mezzi di comunicazione come sistemi di segni è conservatrice, obietta Pasolini che solo è tale, "in certo modo, se fai coincidere la parola sistema con la parola struttura come la usa Lévi-Strauss, il cartesiano, il razionalista, il matematico; ma pochi l'usano così" (Pasolini 1979, p. 172). Non è l'unica "frecciatina" che Pasolini dirige alle pretese ordinatrici dello strutturalismo "cartesiano": "L'impurezza delle 'strutture' della cultura popolare napoletana è fatta per scoraggiare uno strutturalista, che, evidentemente, non ama la storia con la sua confusione. Una volta che egli abbia identificato le 'strutture' di una società nella loro perfezione, egli ha esaurito la sua sete di riordinamento del conoscibile" (Pasolini 1975, p. 187).



e di *regressus ad infinitum*. La posizione pasoliniana, tuttavia, sfugge (almeno) da tale aporia. E non perché lo stesso Pasolini (1972, p. 302) dichiara che difendere l'esistenza del linguaggio della realtà vissuta, il codice fondamentale, "non naturalizza i codici della cultura (letteratura, cinema, linguistica), ma, al contrario, culturalizza la natura: facendo dell'intero vivente un parlare", ma piuttosto perché questo linguaggio fondamentale è esattamente il contrario delle strutture fondamentali proposte e cercate dai grandi teorici della semiotica ortogonale:

Il Codice dei Codici ha una qualità che gli appartiene e che non è trasmissibile: ossia, per ogni altro codice derivato, la Realtà si presenta come successività e, per di più, come finitezza, mentre per il Codice dei Codici la Realtà è circolarità e illimitatezza (Pasolini 1972, p. 317).

Risulta, dunque, che questo codice dei codici... è molto poco codificante. Pasolini, dopotutto, non è uno scienziato, né sente l'affanno dello scienziato (di certi scienziati) per spiegare la complessità ed eterogeneità della realtà a partire dalla semplicità e omogeneità dei suoi componenti (materiali, funzionali o logici). Per lui, non vi sono strutture profonde laggiù, sotto la superficie, strutture differenziali, correlazionali o di qualunque altro tipo, ma il caos, il magma circolare e illimitato dell'esistente, dove poi sono i differenti linguaggi derivati a mettere ordine, sensi preferenziali e finitezza. Arriviamo, così, al *pansemiotismo* pasoliniano. Pansemiotismo: in mancanza di termini migliori, l'idea che non ci siano che segni, nella nostra esperienza del mondo, segni dovunque. Idea a cui era arrivato anche Charles S. Peirce, benché Pasolini probabilmente lo ignorasse, a partire, inoltre, come Pasolini, da una visione del mondo squisitamente realista. E da dove vengono, si deve allora chiedere, tutti questi segni che con-formano e in-formano la realtà? In termini pasoliniani, si potrebbe rispondere che vengono dagli esseri umani in quanto esseri umani, ossia dell'azione umana, che è azione viva ed anche azione sociale e linguistica, vale a dire azione culturale. In un testo del 1974, posteriore, dunque, alla pubblicazione di *Empirismo eretico*, troviamo il seguente passaggio:

Ci sono certi pazzi che guardano le facce della gente e il suo comportamento. Ma non perché epigoni del positivismo lombrosiano [...], ma perché conoscono la semiologia. Sanno che la cultura produce dei codici; che i codici producono il comportamento; che il comportamento è un linguaggio; e che in un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (fisico e mimico) assume un'importanza decisiva (Pasolini 1975, p. 47).

Tutto è segno, dunque, tutto è linguaggio. Vale la pena notare, tuttavia, che Pasolini oscilla fra un pansemiotismo tendenzialmente *ontologico*, inerente all'essere (la realtà è fatta di segni che si muovono e si metamorfizzano in modo trasversale, trans-strutturale), e un pansemiotismo *culturologico*, inerente alla conoscenza collettiva (la cultura produce incessantemente codici interpretativi e comportamentali altamente vincolanti).

## 7. Conclusioni

Il vivere è, secondo Pasolini (1972, p. 313), "un esprimersi attraverso il pragma: e tale espressione non è che un momento del monologo che la Realtà fa con se stessa a proposito dell'esistenza". Reinterpretiamo: il vivere è azione che rende pertinente e significativa il mondo. O ancor meglio: il vivere è azione che pone (fonda, manifesta) un mondo in termini di pertinenza e significanza. Occorrerebbero molte più pagine (e conoscenze) di quelle qui disponibili per giustificare una simile interpretazione (un tentativo è attualmente in corso), ma anche nel poco spazio e tempo che ci rimane, considerando quanto sopra detto e descritto, risulta possibile formulare alcune conclusioni.

Il codice della realtà vissuta – o dell'azione viva – è, secondo Pasolini, il codice fondamentale, l'“Ur-codice”, la “base” da cui partono e a cui ritornano le continue traduzioni che determinano il significato dei segni (*res et nomina*), di linguaggio in linguaggio, di struttura in struttura. Pur tuttavia, questo codice “principe” non sembra avere, in realtà, le proprietà di un codice. E nemmeno di un linguaggio. Di certo non quelle di un codice o un linguaggio *strutturati*. La realtà vissuta – l'azione viva – di Pasolini è assimilabile, piuttosto, al *mondo della vita* di Husserl e i fenomenologi (fino ad arrivare ad Habermas): la “realtà pre-grammaticale”, l'esperienza umana comune, prima e oltre le astrazioni, le analisi e gli ordini esplicativi (soprattutto quelli della scienza). Esperienza originaria e, dato importante, originariamente condivisa, collettiva, sociale.

Davvero esiste una simile esperienza originaria? Personalmente, ne dubito. Come dubito che sia legittimo parlare, nel caso degli esseri umani, di *Firstness* e *Secondness* genuine, senza considerare sempre e comunque anche i processi (semiotici e culturali) della *Thirdness*. Ma anche senza preoccuparci troppo, per adesso, di tale problema, inerente alla circolarità o ricorsività epistemica, o di tediose questioni terminologiche, sempre legate alle contingenze del momento – la storia ci ha insegnato che è ben possibile fare semiotica senza parlare di codice, *langue e parole*, elementi di prima e seconda articolazione etc. –, si può concludere che Pasolini, che pur sempre vedeva nella semiotica a lui contemporanea un'eccellente apparato scientifico per comprendere e spiegare ciò che è il cinema (e forse, soprattutto, il *suo* cinema), e non solo esso, ma addirittura la realtà e l'azione umana, che proprio il cinema – come tecnica, arte e linguaggio – è particolarmente adatto a riprodurre, ha saputo, seguendo un suo personale e inquieto percorso di apprendimento e riflessione, formulare osservazioni pertinenti e ancora attuali sulle possibilità e i limiti della teoria semiotica. Già nel 1965 scriveva il nostro autore:

lo strutturalismo si presenta come una specie di ‘geometria del magma’, per cui il magma non può essere conosciuto che nella sua proiezione geometrica. Ma, sia il poeta, che non si accontenta di un atto conoscitivo, ma vuol fare esperienza diretta del magma, standoci dentro, vivendo all'interno, – sia il marxista che non si accontenta di conoscere e descrivere una geometria della ‘realtà che è’, ma vuole apportarvi l'ordine, sia nella conoscenza che nell'azione – si ribellano all'ondata di formalismo e di empirismo della grande rinascita europea neocapitalistica. E il loro problema è riempire di valori gli schemi della ‘struttura come processo’ (Pasolini 1972, p. 80).

Tanto il poeta quanto il marxista si ribellano, dunque, e Pasolini, che era l'uno e l'altro, che non poteva non essere che l'uno e l'altro, viveva in prima persona, come lui stesso scrive, “la tensione dovuta al desiderio di portare ordine nel magma delle cose”, un ordine “reale”, attivo, e non meramente teorico o esplicativo a partire dalla conoscenza astratta di una supposta geometria (p. 77). Se a questa tensione, a questo desiderio, poi, aggiungiamo il grande amore che Pasolini sentiva per la realtà – *in primis* la realtà italiana preborghese, pretecnologica, preconsumistica – si capirà allora perché è possibile parlare, nel suo caso – così come nel caso di Peirce, anche se in modo differente da Peirce – di *realismo semiotico*.

Dobbiamo a Jurij Lotman (1990) l'idea della grande importanza che rivestono, per il reale funzionamento semiotico del soggetto e della cultura come totalità, i processi di comunicazione io-io, o processi autocomunicativi. Proprio l'autocomunicazione sembra acquisire, anche in Pasolini, un'importanza primordiale: il mondo della realtà vissuta (e attuata) non parla con nessuno, se non con se stesso, né si dirige a nessuno, se non a se stesso, perché in esso l'informazione *si crea, circola e si organizza in modo autonomo* (e caotico). La realtà è linguaggio, dunque, non perché strumento di comunicazione, ma perché si costruisce come realtà e come azione umana attraverso svariate e fantasmagoriche forme significanti. La bellezza del cinema consiste, per l'appunto, nel selezionare, montare e organizzare tali forme in un modo che Pasolini giudica universalmente comprensibile. Rendendo evidente, se ce ne fosse ulteriore bisogno, che il realismo semiotico è di doppia lettura: la realtà è semiotica (la leggiamo e interpretiamo); la semiosi è reale (è azione, oggetto, vita).

Pasolini è dunque un realista, un empirista, e crede, da buon marxista e gramsciano, nella prassi trasformatrice. È però un realista semiotico, un empirista eretico, e crede, da buon artista versatile e “pansemiotista”, nell’importanza del magma, del caos, della differenza serpeggiante e la traduzione continua (al punto da guardare con orrore la grigia uniformazione, anche linguistica e significante, dovuta all’espandersi della cultura borghese, tecnicizzante e consumista). Il significato è tale solo se circola, se fluisce, se si trasforma, ma la circolazione, il flusso e la trasformazione sono già aspetti di un vivere che è azione e di una realtà che è attuata – messa in atto – collettivamente.

Si è sostenuto che il pansemiotismo pasoliniano oscilla fra due poli di segno differente: uno ontologico e l’altro culturologico. E tuttavia questi due poli possono arrivare a coincidere. Il 3 settembre 1968, Pasolini pubblica sulla rubrica *Il caos* un testo intitolato “La paura di essere mangiati”, nel quale critica l’opinione secondo cui il sistema sociale finisce per assimilare (“mangiare”) tutto, assorbendo e infine annullando qualunque tentativo di differenziazione e contestazione. Secondo Pasolini, invece, la contestazione nasce in seno al sistema, e non potrebbe esistere senza di esso:

L’organizzazione umana, il sistema – inevitabile – è una struttura che, per dominare la vita, la toglie alla sua assoluta naturalezza (che è poi non-storia, morte) e la rende non solo vivibile, ma “conoscibile”. È sempre attraverso il sistema, qualunque esso sia – la democrazia diretta ateniese, la società capitalistica, o quella socialista – che noi “conosciamo” la vita (o la realtà) (Pasolini 1979, p. 45)

Sostiene Pasolini, dunque, che il sistema socioculturale organizza, si voglia o meno, il modo in cui i suoi integranti conoscono la realtà (quella di un’umile foglia e, *a fortiori*, quella di un essere umano), cosicché qualunque rifiuto degli strumenti conoscitivi della cultura – domande rilevanti, teorie, credenze e dubbi condivisi, linguaggi, tradizioni testuali, tecniche etc. – equivale a “non voler ‘conoscere’ la realtà, cioè voler morire” (Pasolini 1979, p. 45). Se la realtà è fatta di segni, insomma, segni viventi, cose significanti, esempi vivi, la loro conoscenza solo è possibile grazie alle abitudini interpretanti organizzate nella cultura, risultato della prassi sociale e storica. Ogni cambiamento, ogni scelta, ogni discussione, ogni contestazione, solo può originarsi a partire da tali abitudini.

La semiotica del reale, la realtà della semiosi, i processi traduttivi, la trans-strutturalità, la dialettica fra struttura e processo e quella fra società e individuo: sono temi che ancora oggi appassionano gli “addetti ai lavori”, i quali possono dunque cercare e trovare nei testi semiotici di Pasolini spunti, anche polemici, e riflessioni d’interesse. Qui, invece, al margine di certi commenti e giudizi metateorici, certe interpretazioni orientate soprattutto a evidenziare alcune decisioni e modellizzazioni decisamente *sistemiche* nella semiotica pasoliniana (specialmente in opposizione alla strutturalismo geometrico o semiotica ortogonale<sup>17</sup>), si è voluto riassumere la teoria semiotica di Pasolini così come appare in *Empirismo eretico*, optando non per un approccio cronologico e filologico ai testi, ma per una strategia espositiva tesa a rendere in modo organizzato e coerente il pensiero del nostro autore. Se qualcuno dovesse concludere, dopo una lettura anche superficiale di questo saggio, che vale la pena ritornare, una volta ancora, sulle riflessioni semiotiche pasoliniane, il lavoro di redigerlo e organizzarlo non sarà stato compiuto invano.

---

<sup>17</sup> Sulle caratteristiche generali di una possibile “semiotica sistemica”, v. Lampis (2011).

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Cremades Romero, C. I., 2010, "La encrucijada teórica de los ensayos sobre semiótica audiovisual de Pier Paolo Pasolini", in *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, n. 33, pp. 201-218.
- Desogus, P., 2017, "Pensiero in movimento. Semiotica, linguistica e teoria letteraria nell'empirismo eretico pasoliniano", in *Enthymema*, n. 17, pp. 261-279.
- Eco, U., 1968 [2016], *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, La nave di Teseo.
- Lampis, M., 2011, "La semiotica della cultura come semiotica sistemica", in *E|C. Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana di Studi Semiotici*, [www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/ricerche.php](http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/ricerche.php).
- Lotman, Ju. M., 1973 [2020], *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, Milano, Mimesis.
- Lotman, Ju. M., 1990, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London-New York, Tauris.
- Metz, Ch., 1964, "El cine: ¿lengua o lenguaje?", in Id., 2002, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen 1*, Barcelona, Paidós, pp. 57-114.
- Metz, Ch., 1965, "Sobre la impresión de realidad en el cine", in Id., 2002, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen 1*, Barcelona, Paidós, pp. 31-42.
- Paolucci, C., 2008, "La 'lingua scritta della realtà' tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce, Deleuze", in *Versus*, n. 106, 2008, pp. 67-83.
- Pasolini, P. P., 1972 [2019], *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- Pasolini, P. P., 1975 [2021], *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.
- Pasolini, P. P., 1976 [2020], *Lettere luterane*, Milano, Garzanti.
- Pasolini, P. P., 1979 [1995], *Il caos*, Roma, Editori Riuniti.
- Peloso, L., 2015, "Scienze del segno e amore per la realtà. Ovvero, Pasolini e la semiotica", in *Filosofi(e)Semiotiche*, vol. 2, n. 2, pp. 70-81.