

Francesco Mancuso

“Un linguaggio in quanto tecnica del linguaggio”.

Sulla teoria del cinema di Pasolini

Abstract. This paper focuses on the relationship between technique and language, as interpreted by Pier Paolo Pasolini in the mid-1960s. The contribution of technique on language is, in Pasolini, of decisive importance not only on a strictly linguistic level, but also on a socio-political and aesthetic one. Despite being associated with the risk of a potential homologation of language (the emergence of Italian as a national language), the contribution of technology in the years of the Italian “economic miracle” is seen by Pasolini, at the same time, as an opportunity for decisive confrontation and even “salvation” of the language of poetry. The contribution thus seeks to investigate this link through Pasolini’s theory of cinema and with a reference to one of Pasolini’s cinematic experiments in which the author’s metalinguistic and metacinematographic reflection is most evident: *Appunti per un’Orestiade africana*.

1. Premessa

A partire dalla metà degli anni Sessanta, quando cominciano a farsi evidenti le conseguenze del miracolo economico italiano, Pier Paolo Pasolini intraprende una svolta di poetica, nel tentativo di fronteggiare il sintomo forse più emblematico dell’affermarsi del neocapitalismo in Italia: la nascita dell’italiano come lingua nazionale attraverso l’apporto della lingua della tecnica.

A questo riguardo, il contributo intende esaminare alcune strategie estetiche sperimentate da Pasolini per confrontarsi con (e resistere a) questo evento epocale. Senza poter essere ridotta a un’operazione nostalgica, quella di Pasolini consiste, fin da subito, in una messa alla prova delle possibilità del linguaggio della poesia con quella che lui chiama la “osmosi” dell’italiano con la tecnologia: l’obiettivo, cioè, non è “temere la concorrenza del linguaggio tecnologico, ma l’impararlo, l’appropriarsene, il diventare ‘scienziato’”¹.

Tra letteratura e cinema, gli eterogenei esperimenti di Pasolini sono accompagnati da una riflessione teorica complessa e in evoluzione, le cui tappe possono essere rintracciate nella raccolta *Empirismo eretico* (1972), in cui confluiscono saggi e articoli scritti tra il 1964 e il 1971. Pasolini si confronta qui con alcuni dei più importanti approcci teorici a lui contemporanei intorno alla questione del rapporto tra lingua e tecnica: da un lato, con la neoavanguardia italiana e la nozione di “ope-

1 P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. I, Mondadori, Milano 1999, p. 1269.

ra aperta” elaborata da Umberto Eco; dall’altro lato, con la semiotica di stampo strutturalista, applicata tanto alla letteratura (il riferimento è, anzitutto, a Roland Barthes) quanto al cinema (Christian Metz). Ciò che ne emerge è una concezione, assolutamente originale, del cinema come *langue* in senso strutturale; una *langue* che, secondo Pasolini, non è che il momento scritto di un’altra *langue*: “la lingua della realtà”. In questo senso, la semiologia del cinema rimanda a una “semiologia generale” che “studia la descrizione della realtà come linguaggio”².

Come Gilles Deleuze ha riconosciuto per primo, ciò che per Pasolini è innanzitutto decisivo sono le condizioni virtuali che costituiscono il cinema come linguaggio, benché il cinema non esista al di fuori di questo o quel film concreto³. La teoria pasoliniana coinvolge allora esclusivamente il cinema quale *langue* virtuale, condizione trascendentale dei vari film concreti quali *paroles*; essa è, in questo senso, una teoria dell’enunciazione, ossia una teoria volta a comprendere il passaggio dal cinema/*langue* al film/*parole*.

A partire da un inquadramento teorico di queste tesi pasoliniane, si tratta di indagarne i risvolti – insieme estetici e politici – attraverso un esempio emblematico. Definito dal suo autore “un film su un film da farsi”, *Appunti per un’Orestide africana* (1968-1969) lascia saggiare il nesso fortissimo che Pasolini tenta di instaurare, a partire dalle possibilità tecniche del mezzo cinematografico, tra le proprie ipotesi metalinguistiche e una nuova concezione dell’opera (un’opera costitutivamente “da farsi” e, come tale, sempre aperta al futuro) che possa ancora dirsi “essenzialmente popolare”⁴.

2. Tra lingua e tecnica: il mandato dello scrittore

In un saggio destinato a suscitare un dibattito di risonanza nazionale, *Nuove questioni linguistiche* (1964), Pasolini indica, ne “la lingua tecnico-scientifica” affermatasi a partire dalla fine degli anni Cinquanta soprattutto nel Nord del Paese, il fattore decisivo per l’effettiva nascita dell’italiano come lingua nazionale. Assumendo un’importanza persino superiore a quella dell’unità politica del 1870, il nuovo rapporto emergente tra lingua e tecnica comporta, secondo Pasolini, un processo di omologazione senza precedenti, “sotto il segno del tecnicismo e della comunicazione”⁵.

Significativamente, è proprio a partire da questo processo linguistico che Pasolini delinea il “momento ideale in cui la borghesia paleo-industriale si fa neo-

2 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1574.

3 Cfr. G. Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Minit, Parigi 1985; tr. it. di L. Rampello, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 37-47.

4 P. P. Pasolini, *Appunti per un’Orestide africana*, in Id., *Per il cinema*, vol. I, Mondadori, Milano 2001, p. 1179.

5 P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1265.

capitalistica almeno *in nuce*, e il linguaggio padronale è sostituito dal linguaggio tecnocratico”⁶. Se, infatti,

la grande e piccola borghesia di tipo paleo-industriale e commerciale non è mai riuscita a *identificare se stessa con l'intera società italiana*, e ha fatto semplicemente dell'italiano letterario la propria lingua di classe imponendolo dall'alto, la nascente tecnocrazia del Nord si identifica egemonicamente con l'intera nazione, ed elabora quindi un nuovo tipo di cultura e di lingua effettivamente nazionali⁷.

Siamo, dunque, di fronte a un “momento ideale” di sospensione della storia, sulla soglia tra un tipo di società italiana, che trovava alla propria base una realtà linguistica ancora plurale e frammentaria, e un nuovo assetto tanto socioeconomico quanto linguistico. Secondo l'ipotesi pasoliniana, poter fare esperienza diretta di questa transizione epocale conferisce agli autori italiani una posizione potenzialmente d'avanguardia a livello europeo. Laddove per gli intellettuali inglesi e francesi l'influenza dell'industrializzazione sulla lingua – “essendo il francese e l'inglese ormai da secoli lingue nazionali nel senso integrale del termine”⁸ – rischia di rimanere impercettibile, “per un letterato italiano invece la questione si pone in modo più radicale: l'imparare l'*abc* di una lingua, con tutto ciò che questo implica: prima di tutto il non temere la concorrenza del linguaggio tecnologico, ma l'impararlo, l'appropriarsene, il diventare ‘scienziato’”⁹. Nessun ingenuo rimpianto della situazione precedente, insomma. Al contrario, di massima urgenza è inquadrare e far proprio il problema di questa “lingua del nuovo tipo di civiltà”¹⁰. Ma in che modo provare ad assumersi questo compito insieme linguistico, estetico e politico?

Pur riconoscendo alle neoavanguardie italiane il merito di aver scorto, nel passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, un frangente decisivo per la letteratura italiana, Pasolini intende tuttavia discostarsene per una serie di ragioni.

Per molti aspetti, è nel saggio *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962) di Umberto Eco che è possibile rintracciare alcuni degli elementi più caratteristici delle risposte teoriche ed estetiche ai risvolti tecnici e tecnologici portati dalla (post-)modernità nel Paese. Il testo di Eco, infatti, esamina il modo in cui gli artisti del suo tempo reagivano a una serie di idee culturali derivanti dalla conoscenza scientifica moderna, come il caos, l'indeterminazione, la probabilità, l'ambiguità, la discontinuità. La domanda principale di *Opera aperta* si potrebbe sintetizzare in questa maniera: se l'idea tradizionale di un universo ben ordinato è stata cancellata nella modernità, quali forme adotteranno gli artisti in risposta al caos e alla crisi moderni?

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ivi*, p. 1269.

9 *Ibid.*

10 *Ivi*, p. 1270.

Opera aperta raccoglie e approfondisce alcune delle riflessioni teoriche e critiche che hanno costituito le fondamenta della neoavanguardia italiana, introducendo una serie di pratiche sperimentali in vari campi artistici. Non a caso, un anno dopo la sua pubblicazione, vengono fondati due dei gruppi più rappresentativi della neoavanguardia italiana, il Gruppo 63 e il Gruppo 70. Come ripensare il realismo e l'impegno nel contesto economico della nuova società industriale nata dal "miracolo economico"? In che modo i mass media e il neocapitalismo stanno influenzando il linguaggio, e quali strategie possono adottare gli artisti per rispondere criticamente a questo nuovo scenario culturale, resistendo all'alienazione, la parola d'ordine hegel-marxiana dell'epoca¹¹?

Giusta la tesi di Eco, quello della "apertura" è un criterio applicabile retrospettivamente anche a tutta la storia della letteratura e delle arti. Se, tuttavia, ogni opera d'arte è virtualmente una "opera aperta", nella misura in cui ogni significante si presta a molteplici interpretazioni ("ogni fruizione – scrive Eco – è così un'interpretazione ed un'esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale"¹²), Eco nota che, negli anni Sessanta, gli artisti tendevano a lasciare le loro opere artistiche incompiute in modo programmatico, e individua in questo atteggiamento un elemento estremamente significativo per il suo tempo. A partire da questo sintomo emblematico, Eco concepisce un approccio critico alla cultura e alla società, da ripensarsi al di là dell'imperativo ideologico socialista della rappresentazione realistica, che aveva caratterizzato in termini generali l'impegno nella letteratura italiana del dopoguerra.

Eppure, di fronte agli esiti ludici e ironici degli esperimenti neoavanguardisti (il bersaglio polemico pasoliniano è, nella maggior parte dei casi, il Gruppo 63), Pasolini denuncia "una mitizzazione tecnologica che non ha nulla a che fare col reale apporto della tecnologia alla lingua"¹³. Se, allora, è ancora possibile immaginare un "rinnovamento del mandato"¹⁴ dello scrittore, questa missione deve passare attraverso un'altra via, capace di insistere più radicalmente sulle nuove relazioni tra lingua e tecnica. Una via che non può più essere elaborata – come ancora tendono a fare le neoavanguardie – quale gioco letterario, e che porta Pasolini, proprio in questo torno di anni, a un confronto serrato col mondo del cinema.

11 Eco si misura con la teoria dell'alienazione nella conclusione del testo; cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, pp. 235-290.

12 Ivi, p. 34.

13 P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 1269.

14 *Ibid.* Pasolini fa qui riferimento alla celebre espressione fortiniana della "fine del mandato sociale" degli scrittori, per la quale cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e limiti dell'antifascismo. La fine del mandato sociale*, in "Quaderni piacentini", a. III, n. 17-18, 1964, pp. 5-10.

3. Il cinema come *langue* virtuale

I primi lavori pasoliniani per il cinema risalgono già al 1954 come sceneggiatore. Successivamente, a partire dal lungometraggio *Accattone* del 1961, Pasolini si dedica assiduamente alla regia. Ma è in un torno di anni ben circoscritto, tra il 1965 e il 1971, che si impegna rigorosamente, seppure non sistematicamente, in una vera e propria teoria del cinema (o "filosofia", come anche la chiama); un impegno che vive di un confronto continuo con le tesi linguistiche e semiotiche circolanti al tempo¹⁵. Nonostante la ricezione critica generalmente scettica loro riservata¹⁶, questi scritti costituiscono un punto di partenza essenziale per provare a far luce sulle nozioni non convenzionali di "realismo" e "rappresentazione" in Pasolini. Sfidando un approccio rigorosamente scientifico, Pasolini insiste sul fatto che il linguaggio cinematografico coincida con il linguaggio della realtà, sostenendo che le più piccole unità di tale linguaggio corrispondono agli oggetti concreti della vita quotidiana.

Nonostante l'ambiguità di una tale affermazione, l'intero edificio della teoria di Pasolini si basa su una convinzione molto semplice e assiomatica: che, tra tutti gli altri linguaggi artistici, dalla pittura alla letteratura, il cinema sia il mezzo più adatto a evocare l'assenza di mediazione, cioè, secondo l'espressione tipicamente criptica di Pasolini, la realtà stessa: "studiando il cinema come sistema di segni, sono giunto alla conclusione che è un linguaggio non simbolico e non convenzionale, a differenza della lingua parlata o scritta, ed esprime la realtà non per mezzo di simboli ma attraverso la realtà stessa"¹⁷.

Naturalmente, Pasolini non è così ingenuo come si potrebbe supporre da queste osservazioni preliminari. Dopotutto, è ben consapevole del contributo di Christian Metz allo studio semiologico del cinema e, in particolare, del modello teorico da questi esposto nel 1966 alla seconda edizione della Mostra del Cinema di Pesaro. Adottando un approccio linguistico, Metz aveva allora sostenuto che la più piccola unità cinematografica, una singola inquadratura, conservava ancora molta più complessità, in termini di significato, della più piccola unità verbale. Pertanto, un'inquadratura non può corrispondere a una parola, poiché quest'ultima non sarebbe in grado di spiegare la complessità magmatica della prima. A partire da queste considerazioni, Metz arrivava a concepire una grammatica strutturale del cinema che non solo forniva un modello moderno e strumentale di analisi testuale, ma dava anche il via a una serie di dibattiti teorici estremamente fertili¹⁸.

15 Per un'ampia disamina del confronto pasoliniano con queste teorie, cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 60-77.

16 Per la ricezione immediata agli scritti di Pasolini sul cinema, cfr. soprattutto U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968, pp. 150-160; E. Garroni, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari 1968, pp. 14-17.

17 P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in Id., *Scritti sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1302.

18 Il testo di Metz viene pubblicato tre anni dopo in italiano in R. Barthes *et al.*, *L'analisi*

Pasolini, che in quegli anni espone anch'egli le sue teorie al Festival di Pesaro, è uno dei primi a valutare e a rispondere alle idee di Metz. Nei suoi scritti, riconosce ripetutamente che la realtà è un sistema codificato di segni e che, in quanto tale, è determinata dalla mediazione culturale; allo stesso tempo, però, sostiene che l'unico modo per convalidare la mediazione intellettuale è ammettere che l'oggetto stesso, cioè la realtà nella sua presenza fisica, richieda una nuova comprensione della mediazione simbolica.

Secondo Pasolini, insomma, il cinema è anzitutto una lingua e, nello specifico, la lingua della realtà. Al di là, dunque, della sua apparente ingenuità, la tesi pasoliniana, tanto semplice quanto radicale, anticipa alcuni problemi decisivi che la semiótica riuscirà a mettere a fuoco solo diversi decenni dopo¹⁹. In termini filosofici, è stato Deleuze, nei suoi due libri sul cinema, a individuare per primo il piano su cui si situa la riflessione di Pasolini. Il cinema è inteso da Pasolini come una lingua in senso strutturale; senonché, questa lingua consiste nella scrittura di un'altra lingua – la lingua extra-cinematografica della realtà –, con cui intrattiene lo stesso rapporto sussistente tra lingua scritta e lingua orale. Per questo, la “semiologia del cinema” afferisce a una “semiologia generale” che studia la “descrizione della realtà come linguaggio”²⁰. Come chiarisce Deleuze,

quel che i critici di Pasolini non hanno capito è lo studio delle condizioni preliminari: sono le condizioni virtuali che costituiscono “il cinema”, benché il cinema di fatto non esista al di fuori di questo o quel film. L'oggetto non può essere che un referente nell'immagine e essa un'immagine analogica che rinvia a dei codici. Ma nulla impedirà che il cinema superi se stesso verso il diritto, verso il cinema come codice che fa degli oggetti reali i fonemi dell'immagine e dell'immagine il monema della realtà. L'insieme della tesi di Pasolini perde di senso se si dimentica questo studio delle condizioni di diritto. In termini filosofici, Pasolini è post-kantiano (le condizioni di diritto sono le condizioni della realtà stessa), mentre Metz e i suoi allievi restano kantiani (ribaltamento del diritto sul fatto). È esattamente questo statuto virtuale di diritto che costituisce il cinema per Pasolini, ed è a questo livello che si situano tutte le sue tesi sul cinema come lingua scritta della realtà²¹.

Come si può evincere dal passo deleuziano, la teoria di Pasolini riguarda il cinema quale *langue* virtuale, condizione dei vari film concreti (*paroles*), e il momento di passaggio – vale a dire, l'atto di enunciazione o, come anche si legge in *Empirismo eretico*, il processo di traduzione – dal cinema come *langue* ai film come *parole*. Tuttavia, sostiene Pasolini, a differenza di quanto accade per il linguaggio verbale, “nel campo filmlinguistico, la ragione non ha ancora compiuto

del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp, Bompiani, Milano 1969, pp. 205-225.

19 Come è stato mostrato da C. Paolucci, *La “lingua scritta della realtà” tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze*, in “Versus”, n. 106, 2008, pp. 67-70.

20 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, cit., p. 1574.

21 G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, cit., p. 41.

questo lavoro che le riesce di solito così sollecitante e piacevole: non ha 'astratto' ancora il 'cinema' dai vari 'films'. Conosciamo i 'films', ma non conosciamo il 'cinema'"²². Ma, se non esiste una *langue* propriamente cinematografica, che cosa avviene allora all'atto di enunciazione cinematografica? Per provare a rispondere a questo interrogativo, può essere vantaggioso riferirsi a un caso concreto della produzione pasoliniana, la cui posta in gioco è concepita proprio alla luce dei concetti metalinguistici fin qui richiamati.

4. Mettere in scena la scrittura: *Appunti per un'Orestide africana*

Pur senza poter qui approfondire il tema – cruciale – della questione post-coloniale che lo permea²³, il riferimento ad *Appunti per un'Orestide africana*, girato da Pasolini in Uganda e in Tanzania tra il 1968 e il 1969, può rendere visibili alcuni momenti essenziali della teoria pasoliniana del cinema come *langue*. Particolarmente significativi, a questo scopo, risultano soprattutto i primi minuti del film.

Come è stato dimostrato, si può avvicinare la struttura di questo lavoro di Pasolini secondo lo schema hegeliano di tesi, antitesi e sintesi, a patto, però, di leggervi, al contempo, una sospensione e una smentita di qualsiasi risoluzione teleologica dell'opera²⁴. In una prima parte, Pasolini espone la sua tesi riassumendo il ciclo dell'*Oresteia* eschilea e sviluppando da qui la sua idea centrale: la modernizzazione dell'Africa non dovrebbe innescare il colonialismo culturale dell'Occidente, bensì, al contrario, iniettare nel vecchio e indebolito razionalismo occidentale il vigore e l'autenticità delle subculture africane. Questo primo movimento è seguito da una contro-argomentazione (antitesi) che potrebbe essere interpretata come un'autocritica di Pasolini. Alcuni studenti africani, intervistati dal regista a Roma, sono riluttanti ad accettare il collegamento pasoliniano tra il mito greco e lo sviluppo storico del continente africano. In più di un'occasione, infatti, dissentono apertamente con lui, osservando che l'Africa non è una sola nazione, bensì un enorme continente con culture e storie diverse. Nel complesso, le interviste agli studenti rappresentano quello che sembra essere un rifiuto quasi imbarazzante della tesi iniziale di Pasolini, evidenziandone la teleologia ingenuamente generalizzante. In effetti, si potrebbe suggerire che Pasolini stesse consapevolmente, quasi masochisticamente, cercando di rendere conto dell'abisso che separa un intellettuale occidentale dal mondo africano.

Che Pasolini non proponga, a questo punto, una sintesi riconciliatrice, questo è legato alla sua peculiare concezione di "apertura" dell'opera. Fin dall'inizio degli *Appunti*, la voce fuori campo del regista annuncia: "sono venuto evidentemente a

22 P. P. Pasolini, *Battute sul cinema*, in *Empirismo eretico*, cit., vol. I, p. 1542.

23 Rispetto all'ampia letteratura sul postcoloniale in Pasolini, cfr. almeno G. Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

24 Cfr. F. Vighi, *Beyond objectivity: The utopian in Pasolini's documentaries*, in "Textual Practice", n. 16, 2002, pp. 496-501.

girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film: questo film sarebbe l'*Orestide* di Eschilo, da girarsi nell'Africa di oggi, nell'Africa moderna"²⁵. Ma, come è stato sottolineato²⁶, il "da farsi" implica, in Pasolini, più di una semplice incompiutezza; piuttosto, è associato alla necessità di generare un'opera con una struttura fluida che rifletta la visione sociopolitica marxista della società nel suo sviluppo, il marxiano "sogno di una cosa".

La prima inquadratura del film definisce il programma stilistico ibrido e composito di Pasolini: a destra, vediamo un libro aperto su una traduzione italiana dell'*Oresteia* di Eschilo e, a sinistra, una mappa dell'Africa. Mentre scorrono i titoli di coda, lo spettatore ha qualche secondo per chiedersi se il progetto sia plausibile: come conciliare due materiali tanto culturalmente e ideologicamente diversi? Da un lato, la mappa rappresenta, come una metonimia in miniatura, l'aspirazione imperialistica di una tassonomia coloniale; dall'altro, il testo greco, rinegoziato e reintegrato in quello che sembra essere un progetto più ampio di comprensione del passato e dell'alterità attraverso il "cinema di poesia" pasoliniano, unisce antropologia e cinema sperimentale.

La prima immagine dopo i titoli di testa mostra il riflesso sfocato di un uomo e viene subito accompagnata dalla voce fuori campo del regista: "Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana"²⁷. Questa sequenza è sintomatica del metodo pasoliniano, che descrive l'altro attraverso la partecipazione diretta dell'auto-riflessività dell'autore. Allo spettatore viene presentato un nuovo tipo di immagine, anch'essa doppia. Tuttavia, non si tratta più, come nel caso del libro e della mappa, della giustapposizione di due elementi affiancati, bensì della *mise en abyme* di due immagini, una delle quali è dentro l'altra. Pasolini utilizza in questa maniera la macchina da presa sia come mezzo per acquisire conoscenza sia come strumento per riflettere sul dispositivo cinematografico stesso. Dicendo che non sta realizzando né un documentario né un film, confuta sia l'idea che la sua cinepresa possa semplicemente registrare la realtà solo in virtù della sua capacità di registrazione tecnica, sia l'idea che il suo film sia "finzione" nel senso di una storia di finzione raccontata in modo tradizionale. Attraverso la forma degli appunti per un film, Pasolini sfida i canoni della narrazione tradizionale, mettendone in scena la costruzione e sottraendo lo spettatore all'illusione creata dalla finzione: esponendo il suo lato nascosto, quello della scrittura, capace di mettere a nudo i meccanismi del discorso e della rappresentazione.

Quello di Pasolini non può essere un documentario, perché il suo obiettivo dichiarato è la messa in scena cinematografica di una finzione letteraria, l'*Oresteia* di Eschilo. È significativo, in questo senso, che Pasolini non utilizzi la forma scelta per *Edipo re* (1967) un anno prima, quella del film, inteso in questo caso come la

25 P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, cit., p. 1177.

26 P. Rumble, *Contamination and Excess: I racconti di Canterbury as a "struttura da farsi"*, in Z. G. Bara ski (a cura di), *Pasolini Old and New*, Four Courts Press, Dublino 1999, p. 358.

27 P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, cit., p. 1177.

messa in scena di una storia attraverso una narrazione coerente che attira lo spettatore nel cuore di un universo fittizio in cui, in virtù di un tacito patto e del potere dell'illusione cinematografica, lo spettatore crede. Gli *Appunti per un'Orestide africana* si distinguono, allora, tanto da *Edipo re* quanto da *Medea* (1969), e si inseriscono perfettamente nel più ampio progetto di *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, la cui forma è così definita da Pasolini: "l'immensa quantità di materiale pratico, ideologico, sociologico, ideologico, politico che viene a costituire un film del genere, impedisce obbiettivamente la manipolazione di un film normale. Esso seguirà dunque la formula: 'Un film su un film da farsi'"²⁸. Eppure, l'argomento degli *Appunti*, come quello dei due lungometraggi sopramenzionati, è proprio che il passato non muore mai veramente: l'antico, il mitico, l'arcaico, il sacro sono solo repressi e continuano a sopravvivere in forme latenti.

A questo punto, sulla scorta degli studi di Georges Didi-Huberman, si può pensare che la "sopravvivenza" qui in questione in Pasolini possa essere connessa al *Nachleben* di Aby Warburg, il quale, a sua volta, rimanda proprio a questa vita di forme passate nel cuore del presente²⁹. Così come per *Edipo re* e *Medea*, Pasolini si reca in terre non occidentali alla ricerca di figure, gesti e paesaggi in cui sia ancora leggibile la sopravvivenza del passato. Il presente filmato, in questo modo, incorpora la figura del passato. In forza di questa giustapposizione dei tempi, le immagini della realtà africana si aprono costantemente a una differenza rispetto alla loro apparenza concreta: sono infatti coinvolte in un movimento dialettico che sposta costantemente il presente nel passato, il concreto nell'astratto, la realtà documentaria nella creazione fittizia, la storia nel mito.

Nel senso delineato da Gérard Genette, la realtà filmata da Pasolini può essere avvicinata alla luce del suo carattere di "palinsesto": le tracce di scritture passate – in questo caso, la possibilità di riattualizzare la vicenda eschilea – possono ancora essere lette sotto la superficie apparentemente pacificata del presente³⁰. La voce di Pasolini mette in scena una duplice lettura di Eschilo: da una parte, una lettura letterale, in cui la voce fuori campo del regista legge effettivamente i testi dell'*Oresteia*, montandoli sulle immagini della realtà africana; dall'altra, su un diverso livello di lettura che – con Erich Auerbach – si potrebbe definire "figurale", l'autore si sofferma su quelle che potrebbero essere "le facce del possibile Agamennone, tra alcuni capitribù, della possibile Clitennestra, della possibile Elettra, del possibile Oreste"³¹.

28 P. P. Pasolini, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, in *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2681.

29 Il *Nachleben der Antike* è stato studiato in dettaglio in G. Didi-Huberman *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Parigi 2002; tr. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

30 Per questa possibile lettura di Pasolini attraverso Genette, cfr. A. V. Houcke, *Pasolini et la poétique du déplacement: le Carnet de notes pour une Orestie africaine (1968-1969)*, in "Conserveries Mémoires", n. 6, 2009. Online: <http://cm.revues.org/399>.

31 P. P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, cit., p. 1203.

5. Far sentire la macchina

Il procedimento messo in scena all'inizio di *Appunti per un'Orestiade africana* lascia meglio intendere la portata delle tesi pasoliniane sul cinema. Fin dalle prime immagini, in cui mostra sé stesso con in mano la propria Arriflex, Pasolini mette a fuoco il processo di costruzione dell'enunciazione cinematografica. Dal momento che non esiste un sistema cinematografico corrispondente a ciò che per il linguaggio è la *langue*, il soggetto dell'enunciazione cinematografica deve cercare i suoi elementi *al di fuori* del dominio stesso del cinema, e cioè all'interno della realtà: "la *langue* dei films (cioè il cinema) è la realtà stessa"³². È precisamente per questo che, dal punto di vista dell'enunciazione cinematografica, la realtà stessa può essere compresa come lingua: come la *langue* del cinema, di cui i film sono gli atti di *parole*. Secondo Pasolini, insomma, la realtà non è il referente di alcun un sistema semiotico; piuttosto, configura essa stessa un piano di espressione extra-cinematografico, capace di dare accesso al cinema quale *langue* virtuale.

Si tratta, in effetti, di un momento essenziale per comprendere il passaggio di Pasolini dalla letteratura al cinema: quest'ultimo riuscirebbe infatti a sfuggire, proprio grazie alla sua componente tecnica, al gioco autoreferenziale in cui rischia sempre di rimanere impigliata la prima. Fare film è un modo di liberarsi dalla "sfera separata"³³ della letteratura (soprattutto per alcuni dei suoi esiti postmoderni), in quanto il film è "parola senza lingua": infatti i vari film per essere compresi non rimandano al cinema, ma alla realtà stessa"³⁴. Al fine di estrarre dalla realtà i propri elementi espressivi, il regista, a differenza dello scrittore, è sempre costretto a calarsi in un sistema non suo, cioè la realtà extra-cinematografica, al fine di reperirne i propri elementi espressivi. "Che cosa *pesc*a nella realtà la grammatica della cinelinguag? Pesca le sue unità minime, le unità di seconda articolazione: gli oggetti, le forme, gli atti di realtà che abbiamo chiamato 'cinèmi'. Dopo averli pescati, li trattiene in sé, incapsulandoli nelle sue unità di prima articolazione, i monemi, ossia le inquadrature"³⁵. L'atto di enunciazione cinematografica, dunque, non può prescindere da un'immersione nella realtà in modo da costruire le sue funzioni segniche, che non trova preformate in un repertorio istituzionalizzato, come può essere la *langue* per il sistema del linguaggio verbale. È in questo senso specifico che Pasolini può dire che, mentre la *langue* dedotta per astrazione dalle *paroles* è ancora "un fatto linguistico, anche se esiste come pura ipotesi e successiva codificazione, il cinema dedotto dai vari films non è più un atto cinematografico. La *langue* dei films (cioè il cinema) è la realtà stessa"³⁶.

Nessun realismo ingenuo, dunque: se, attraverso l'enunciazione cinematografica, la realtà "parla", ciò avviene solo grazie al procedimento di interpretazione del

32 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, cit., p. 1577.

33 C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 200.

34 P. P. Pasolini, *Essere è naturale?*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1562.

35 P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1517.

36 P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, cit., p. 1578.

regista. Schierandosi implicitamente contro il postulato postmoderno della "morte dell'autore"³⁷, Pasolini ritiene che la modulazione ermeneutica dell'autore cinematografico resti fondamentale per rendere "segni di un linguaggio simbolico" gli "oggetti o cose"³⁸ della realtà.

Certo, l'auto-riflessività del genere degli "appunti", con la forma incompiuta che gli è propria, è esemplare di un'estetica in cui si rinuncia all'autorità tirannica dell'artista, aprendo spazi per nuove configurazioni, per usare la terminologia di Jacques Rancière, e in tal modo sfidando le gerarchie tradizionali e gli assunti stabili relativi al rapporto tra il regista, i suoi soggetti e i suoi spettatori³⁹. Al contempo, però, la "forma-progetto", che sempre più caratterizza i lavori di Pasolini a partire dalla fine degli anni Sessanta, non rinuncia a "un autore sempre sulla scena: una voce che si rivolge costantemente al lettore per parlare dell'opera che si sta facendo"⁴⁰. Non abbiamo quindi una serie di documentari su un luogo (Africa, India, Palestina, Sana'a), bensì un film su un film *per* un luogo, in cui il film interviene all'interno di un dibattito più ampio e invita all'azione immediata alludendo a una potenziale solidarietà internazionale. Forse solo attraverso un approccio estetico di questo tipo potremmo dare un senso al "diretto intervento rivoluzionario"⁴¹ che Pasolini suggerisce essere alla base del suo progetto *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, trasformando le sue opere da narrazioni sempre a rischio di un orientalismo latente in esperienze artistiche e politiche aperte, sia dal punto di vista cinematografico che filosofico.

Non sorprende, allora, che Pasolini apra il proprio progetto di film sull'*Oresteia* con una riflessione metalinguistica su quella che, alcuni anni prima, aveva individuato come la caratteristica principale del "cinema di poesia": "far sentire la macchina". Senonché, la "poesia" cui qui si riferisce Pasolini non risiede in altro che

nel linguaggio in quanto tecnica del linguaggio. Il fatto che non vi [nel cinema narrativo classico] si sentisse la macchina da presa, significava che la lingua aderiva ai significati, mettendosi al loro servizio: era trasparente fino alla perfezione; non si sovrapponeva ai fatti, violentandoli attraverso le folli deformazioni semantiche che si devono alla sua presenza come continua coscienza tecnico-stilistica⁴².

Il carattere poetico è in questo modo espresso dai movimenti di macchina che, eliminando l'enunciazione tipica del cinema narrativo, puntano a un "con-

37 Sulle diverse declinazioni della "morte dell'autore" nella seconda metà del Novecento, cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

38 P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1467.

39 Cfr. J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Parigi 2008; tr. it. di D. Mansella, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.

40 C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 163.

41 P. P. Pasolini, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, cit., p. 2681.

42 P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., pp. 1484-1485.

catenamento enunciativo” che apre le porte non più ad un enunciato ma a un “enunciabile”⁴³, a una potenzialità pura.

Seppur non direttamente ascrivibili al cinema e, piuttosto, orientate verso una teoria generale dell’immagine, le riflessioni di Louis Marin sulla dimensione presentativa della rappresentazione possono qui venire in soccorso. Rappresentare significa infatti, secondo Marin, “presentarsi nell’atto di rappresentare qualcosa e ogni rappresentazione, ogni segno o processo rappresentazionale comprende una doppia dimensione – una dimensione riflessiva: presentarsi; una dimensione transitiva: rappresentare qualcosa – e un duplice effetto: l’effetto di soggetto e quello di oggetto”⁴⁴. In questo modo, ogni rappresentazione presenta costitutivamente un percorso di lettura per il destinatario, una serie di dispositivi di focalizzazione che producono un percorso dello sguardo, facendo in modo che lo spettatore possa entrare nell’opera, prenderne virtualmente parte e condividere il sistema di valori secondo i quali si costruiscono semanticamente gli oggetti. L’istanza autoriale può essere così rifunzionalizzata come “figura di cornice” e di “incorniciatura”: “È così che la cornice [...] delegherà alcune delle sue funzioni a una figura particolare che, pur partecipando all’azione, alla storia ‘raccontata, rappresentata’, enuncerà con i suoi gesti, la sua postura, il suo sguardo, non tanto ciò che c’è da vedere, ciò che lo spettatore deve vedere, quanto piuttosto la maniera di vedere: sono le figure patemiche di incorniciatura”⁴⁵.

Allo stesso tempo, la metafora dello specchio, con cui Pasolini dà avvio ad *Appunti per un’Orestide africana*, viene illuminata in questo modo da un passaggio di *Empirismo eretico* del 1966-67:

Il titolo del libro in cui raccoglierò i miei saggi sul cinema (molto contraddittori perché ognuno rappresenta un momento del mio pensiero, superato dal successivo) si intitolerà forse *Il cinema come semiologia della realtà*. Mi è successo, insomma, quello che succederebbe a un tale che facesse delle ricerche sul funzionamento dello specchio. Egli si mette davanti allo specchio, e lo osserva, lo esamina, prende appunti: e infine cosa vede? Se stesso. Di che cosa si accorge? Della sua presenza materiale e fisica. Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso. Così succede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione ‘riflessa’. Il cinema infatti riproducendo la realtà, ne evidenzia la sua espressività, che ci poteva essere sfuggita⁴⁶.

43 Per un impiego di queste categorie deleuziane anche in riferimento a Pasolini, cfr. G. Passerone, *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, Eutimia, Napoli 2022, pp. 47-59.

44 L. Marin, *De la représentation*, Gallimard, Parigi 1994; tr. it. di L. Corrain, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, p. 124.

45 Ivi, p. 203.

46 P. P. Pasolini, *Battute sul cinema*, cit., p. 1548.

6. Scrivere su della carta che brucia

Nel diagnosticare la nascita dell'italiano come lingua finalmente nazionale, Pasolini intravede, nel dirompente affermarsi della tecnica nell'Italia degli anni Sessanta, una componente decisiva. La nuova koinè linguistica risulta determinata nientemeno che da una vera e propria "osmosi" con la lingua della tecnica quale "lingua del nuovo tipo di civiltà". In un simile contesto di forti instabilità linguistiche, sociali e politiche, diviene cogente una reinterpretazione del proprio "mandato" di autore. Eppure, Pasolini intraprende una via alternativa rispetto a quella della contemporanea neoavanguardia. Rispetto agli esiti ludici, ironici e soprattutto squisitamente letterari di quest'ultima, il cinema si presenta a Pasolini come una possibile apertura oltre i confini convenzionalmente prestabiliti della letteratura. Quella schiusa dai procedimenti *tecnici* del cinema, infatti, si costituisce come una *langue* dotata di un'immanente capacità di deterritorializzazione di sé stessa come sfera chiusa e autosufficiente.

Si è provato a fare chiarezza sulla concezione pasoliniana del cinema quale *langue* a partire da quel particolare "genere" cinematografico degli "appunti per un film" o "film su un film da farsi", di cui *Appunti per un'Orestiade africana* rappresenta un esempio emblematico. Con il riferimento al piano metalinguistico e metacinematografico messo in scena in quest'opera, ci si è allora provati ad avvicinare il modo in cui Pasolini accoglie la sfida che la tecnica impone al rapporto di un autore con la lingua in cui si esprime. Inteso come *langue* virtuale, il cinema si determina come un campo artistico in cui poter liberare le potenzialità espressive della tecnica, al di là del loro effetto tendenzialmente omologante sul linguaggio.

Sebbene rimandi proprio a quei caratteri di apertura, incompletezza e sperimentazione che potrebbero essere ascritti alle neoavanguardie, il termine "appunti" assume in Pasolini una connotazione ulteriore. Esso rimanda, infatti, all'idea pasoliniana del cinema quale *langue* di un'altra *langue*, quella extracinematografica della realtà, di cui il cinema esprime il momento *scritto*. Nei suoi *Appunti per un'Orestiade africana*, la realtà africana di fine anni Sessanta può apparire, in questo modo, come una superficie sensibile su cui il regista legge dei segni, per poi riprodurli audio-visivamente. Come in un palinsesto, la lingua del cinema lascia emergere, per trasparenza, una realtà arcaica e popolare che continua a resistere alle tensioni omologatrici tipiche della società neocapitalistica. L'operazione in gioco in un lavoro come gli *Appunti*, in questo senso, non è mai semplicemente documentaria senza aprire, insieme, a un processo di dilatazione della realtà stessa, i cui segni vengono scritti, impressi sulla pellicola. "Fare del cinema", afferma Pasolini, "è scrivere su della carta che brucia"⁴⁷; cosicché, le immagini su cui si sofferma la sua macchina da presa esprimono, portandole per un attimo in superficie, tracce che minacciano di scomparire ogni ora dalla realtà.

È vero, dunque, che anche il cinematografo rischia di contribuire all'accentuazione, da parte della tecnica, della funzione meramente strumentale e comunicativa del linguaggio. Tuttavia, rispetto al linguaggio con cui ci è ancora dato di parlare dopo l'affermazione del neocapitalismo, il dispositivo cinematografico "è forse anche la sua salvezza, appunto perché lo esprime – e lo esprime dal suo stesso interno: producendosi da esso e riproducendolo"⁴⁸.

48 P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 1515.