

## Parente Prossimo Pasolini Lecture nuove di un vecchio dibattito

*Eduardo Grillo*

Dipartimento di Scienze umane - Comunicazione, Formazione e Psicologia, LUMSA, Roma, IT

Dipartimento di Giurisprudenza, Economia e Comunicazione, LUMSA, Palermo, IT

Email: e.grillo1@lumsa.it

### Abstract

This article focuses on a few recent publications, all of them devoted to a new semiotic interpretation of Pasolini's theoretical works on cinema. It provides a short summary of the ancient debate between Pasolini and semioticians (par. 2), then offering an overview of those recent publications (par. 3). Later, it discusses the indications we can draw from them about the state of art of semiotics, in order to put the basis for future researches even despite the epistemological different positions (par. 4). The article is a preliminary work that places itself within a wider attempt to apply Pasolini's theoretical contributions, re-read from today's semiotic point of view, to digital cinema.

### Key Words

Pasolini; Reality; Intersemiotic Translation; Interpretation; Cinematic Language; Phenomenology

### Sommario/Content

1. Introduzione
  2. L'inattualità di Pasolini.
  3. Rileggere Pasolini. Dai segni al racconto, passando per la traduzione
  4. Per (non) concludere. Bivi epistemologici e strade maestre
- Bibliografia

## 1. Introduzione

La considerazione di Eco (1997) riguardo al fatto che l'apporto propriamente "semiologico" di Pasolini «andrebbe rimeditato oggi in chiave peirceana» (Eco 1997: 301) sembrava rimasta lettera morta, oppure giusto una formula retrospettiva – e in qualche modo conclusiva. Invece, dopo un decennio di silenzio, dall'ambito disciplinare della semiotica hanno cominciato a emergere diversi contributi, finalizzati a riprendere il filo del discorso, sia pure non esclusivamente "in chiave peirceana".

La cosa è degna di nota per due ragioni. In primo luogo, la *nouvelle vague* pasoliniana, per dir così, ha anticipato l'evento del centenario della nascita di Pasolini, celebrato con gran messe di scritti lo scorso anno. In secondo luogo e proprio per questa prima ragione, esso segnala un cambio di passo nell'orientamento della disciplina, più disponibile rispetto al passato a discutere *sine ira et studio* temi fondamentali come il rapporto tra segni (cinematografici, certo, ma non soltanto) e realtà.

L'interesse verso quel noto dibattito, allora così acceso e inconcludente – almeno da parte semiotica<sup>1</sup> – è insomma genuino; tanto vale dunque fare il punto, non certo per arruolare a tutti i costi Pasolini tra le file dei semiotici, ma al fine di cogliere i frutti di questo rinnovato interesse per riflettere, stimolati dalle sue intuizioni, sugli assestamenti della disciplina. In breve, queste nuove interpretazioni delle proposte di Pasolini ne fanno una sorta di "parente prossimo", forse poco somigliante, ma comunque affine, con inoltre qualche capacità di anticipazione.

A questo scopo, sebbene una ricostruzione attenta di quell'antico dibattito sia qui impossibile, sarà necessario darne le coordinate generali, almeno da punto di vista tematico (par. 2). Ciò consentirà di prendere in considerazione i contributi in questione (Paolucci 2008; Peloso 2015; Vecchio 2015; Marrone 2021)<sup>2</sup> su uno sfondo più chiaro e comprensivo (par. 3). Con questo proposito, si lascerà la voce quanto più possibile agli autori, limitandosi a coordinare e illustrare le argomentazioni. In seguito si potranno trarre delle prime conclusioni, tra orientamenti diversi e punti in comune, con l'obiettivo di immaginare nuove possibilità di dialogo interno intorno a questioni fondamentali per la semiotica (par. 4).

Questo contributo ha insomma un carattere preliminare, situandosi all'interno di un lavoro più ampio di "attualizzazione", per dir così, delle riflessioni pasoliniane, pensando anche e soprattutto all'universo del cinema e dei media digitali.

---

<sup>1</sup> In effetti, le argomentazioni di Pasolini, dalla metà degli anni Sessanta all'inizio degli anni Settanta, conoscono un'evoluzione attenta alle critiche e guadagnano una progressiva maggiore chiarezza. Su questo vedi Desogus (2018), contributo prezioso anche per la ricostruzione dei rapporti tra riflessione teorica e poetica pasoliniana.

<sup>2</sup> Mentre questo contributo era già in fase di revisione, è uscito anche (Lampis 2023), del quale mi limito a segnalare un interessante accostamento tra il modello di autocomunicazione lotmaniano e l'idea pasoliniana della realtà che comunica il suo senso a sé stessa (Lampis 2023: 271; Pasolini 1972: 247).

## 2. L'inattualità di Pasolini

Nella metà degli anni Sessanta, durante il battesimo della sua storia disciplinare, la semiotica si confronta subito con il cosiddetto problema dell'iconismo<sup>3</sup>. La discussione non riguarda soltanto le immagini "fisse", ma coinvolge anche esperti di cinema, tra i quali Metz, Bettetini e lo stesso Pasolini. In effetti, la partecipazione alla discussione da parte di Pasolini è singolare sotto almeno due aspetti.

In primo luogo, egli si sente obbligato a riflettere sulla questione non soltanto da intellettuale in dialogo con la nascente scienza dei segni, ma anche perché in gioco vi è il proprio *modus operandi* di cineasta più o meno "dilettante". Infatti, già da qualche anno egli è impegnato nel passaggio, certo non a senso unico, dalla letteratura al cinema in cerca di un linguaggio "più universale" e più aderente alla "realtà"; di conseguenza, sotto l'aspetto metalinguistico, dalla linguistica alla semiotica (cfr. Santato 2012: 376-381; Desogus 2018: 36-39).

In secondo luogo, nelle sue riflessioni "semiologiche" Pasolini è guidato da una necessità non solo teorico-poetica; il punto è che, in un serrato e talvolta conflittuale rapporto con Gramsci, egli vede non soltanto la sua produzione letteraria e cinematografica, ma anche la sua riflessione più speculativa il mezzo per perseguire degli obiettivi *politici* (cfr. Desogus 2018).

Questo mescolarsi di differenti esigenze, almeno con uno sguardo a posteriori, non poteva non condurre a uno scontro frontale con la nascente semiologia, la quale si voleva da una parte riflessione filosofica rigorosa (per esempio Eco), e dall'altra disciplina a vocazione scientifica (per esempio Greimas). Tuttavia, i punti di attrito hanno naturalmente una coloritura anche ideologico-politica, in particolare quello che ruota intorno al rapporto tra segni cinematografici e la realtà che finisce nel mirino della cinepresa.

In gioco vi era dunque e innanzitutto la presunta spontaneità delle immagini, l'assenza di un codice che ne governi la significazione, e in definitiva il loro rapporto motivato con gli oggetti di cui sono la rappresentazione. Da questo punto di vista, la posizione di Pasolini sembrava assestarsi sul fronte dei "naturalisti", entrando in rotta di collisione con diversi approcci, tra i quali quello di Eco (Eco 1968). In quel periodo, infatti, la posizione di Eco è fortemente convenzionalista; la cultura offre insomma dei modelli percettivi che rendono fuori luogo il riferimento alla nozione di similarità, quantomeno "naturale". Di conseguenza, Eco accusa Pasolini di proporre una «una discutibile nozione di "realtà"» (Eco 1968: 151) e, più in generale, di macchiarsi di «una singolare ingenuità semiologica»; la semiologia, di fatto, ha lo scopo di «ridurre i fatti di natura a fenomeni di cultura, e non di ricondurre i fatti di cultura a fenomeni di natura» (Eco 1968: 152)<sup>4</sup>.

Delle tesi di Pasolini nulla si salva. Anche il suo riferimento a una sorta di linguaggio primo, naturale e spontaneo – quello dei gesti, viene da Eco rifiuta-

<sup>3</sup> A questo proposito vedi almeno Fabbrichesi (1983) e Polidoro (2012).

<sup>4</sup> Posizione ampiamente rivista in (Eco 1997), come si è accennato in introduzione. Su tutta la parabola teorica di Eco intorno a questo argomento, si veda (Polidoro 2012).

to, in virtù del fatto che «i gesti sono altrettanti atti di comunicazione coi quali dico qualcosa agli altri, o dai quali gli altri inferiscono qualcosa su di me» (Eco 1968: 153); in sostanza, «tutto l'universo dell'azione che il cinema trascrive è già universo di segni» (Eco 1968: 154). Qualunque riferimento a una condizione “naturale” dei sistemi di significazione e dei processi di comunicazione va dunque rigettata con decisione.

Ma cosa aveva detto Pasolini, per sollecitare una risposta tanto preoccupata?<sup>5</sup> In effetti, le proposte di Pasolini si affinano a mano a mano che il dibattito procede<sup>6</sup>; tuttavia, per gli scopi di questa ricognizione sarà sufficiente darne una caratterizzazione generale. In breve dunque, Pasolini nei suoi scritti sul cinema fa costante riferimento alla “realtà” – per la semiologia dell'epoca, il massimo dell'eresia<sup>7</sup>. Già la terminologia di Pasolini solleva dubbi e perplessità; l'impiego di una nozione non ortodossa di struttura, gli accenni a oggetti e cose che parlano “brutalmente” e all'*irrazionalistico* linguaggio cinematografico (Pasolini 1972: 197-207; 121-127) contribuiscono ad alienargli la simpatia anche dei critici più bendisposti. Ma più controversa è naturalmente la tendenza di Pasolini di convocare la realtà nei suoi discorsi semiologici non abbastanza “tra virgolette”:

Metz parla di una “impressione di realtà” come caratteristica della comunicazione cinematografica. Io non direi che si tratta di una “impressione di realtà, ma di “realtà” *tout court* [...] Il non verbale, dunque, altro non è che un'altra verbalità; quella del Linguaggio della Realtà (Pasolini 1972: 211; 281).<sup>8</sup>

Nel dibattito, è Pasolini che finisce per rimproverare la semiologia:

<sup>5</sup> Il che è una costante delle polemiche pasoliniane; si veda a questo proposito il tono della risposta di Segre (1965) a due articoli di Pasolini apparsi nello stesso anno su *Paragone* («Intervento sul Discorso Libero Indiretto»; «La volontà di Dante a essere poeta»), poi confluiti in (Pasolini 1972: 85-108; 109-120). La questione dell'indiretto libero non può essere qui discussa, ma verrà ripresa brevemente nei paragrafi 3 e 4. Per una ricostruzione dettagliata del dialogo tra Segre e Pasolini si veda (Mastrorardo 2016), oltre a (Desogus 2018) per una discussione da un punto di vista più organico all'approccio semiotico.

<sup>6</sup> «Complessivamente si osserva che sul terreno della polemica culturale egli sviluppa (come con Metz), corregge (come con Eco) e rilancia (come con Segre) le proprie posizioni» (Desogus 2018: 151).

<sup>7</sup> Giova ripetere, considerato ciò che si legge e si sente spesso, che per parte sua la semiologia non si è mai sognata di “negare” la realtà; soltanto, in breve, delle cose che ci circondano è possibile parlare sempre in una determinata prospettiva, peraltro sempre culturalmente determinata: esse sono già incluse nella semiosi. In sostanza, la semiologia non fa ontologia; e se la facesse, la prenderebbe per quella che è, ossia un'ulteriore impresa conoscitiva – tenendo dunque nel debito conto la razionalità e la latitudine alla quale essa viene promossa.

<sup>8</sup> Cito da *Empirismo eretico* (1972) come un tutto per comodità, seguendo in questo gli autori commentati. I due passi appartengono in effetti, in ordine, a «La lingua scritta della realtà» [1966]; «Il non verbale come altra verbalità (in appendice). I riferimenti terminologici precedenti puntano invece, sempre in ordine, verso «La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura» [1966]; «La mala mimesi» [1966]. La citazione successiva è tratta da «Osservazioni sul piano sequenza» [1967].

la Semiologia ha preso in considerazione i più impensati aspetti del linguaggio della Realtà: ma mai la Realtà stessa in quanto linguaggio. La Semiologia cioè non ha ancora compiuto il passo che la porterebbe a essere Filosofia in quanto descrizione della Realtà come linguaggio. (Pasolini 1972: 250)

Parte del lavoro di questa semiologia della realtà, tutta da fare, sarebbe dunque ricostruire le modalità della costruzione del linguaggio del cinema. Qui il punto in discussione è che, almeno nelle sue prime formulazioni, le proposte di Pasolini sembrano non considerare a sufficienza la dimensione formale (nel senso di Hjelmslev) che il linguaggio cinematografico impone alla materia del profilmico. Progressivamente, Pasolini mette a fuoco (è il caso di dire) le sue idee, chiarendo il suo ritrovamento di una doppia articolazione anche nel cinema:

Che cosa pesca nella realtà la grammatica della cinelingua? 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. (Pasolini 1972: 208)

Questa proposta si scontra con le considerazioni di Christian Metz (1964; 1968) secondo il quale non è possibile ritrovare una lingua nel cinema, almeno nei suoi aspetti collettivi e sistematici (*langue*), aprendo un nuovo fronte polemico, sebbene strettamente intrecciato al primo. In definitiva, nonostante, come si è accennato, Pasolini riveda via via le sue posizioni, il dibattito si esaurisce senza che da parte semiotica nulla si sia mosso; in parte per un cambiamento tematico-metodologico di Pasolini, in parte per uno stesso movimento dentro la *koiné* semiotica, e in ogni caso per la tragica morte di Pasolini, sopraggiunta nel 1975.

Le riflessioni di Pasolini troveranno l'autorevole difesa di Deleuze diversi anni dopo. In Deleuze (1985) si legge infatti:

La tesi molto complessa di Pasolini rischia di essere fraintesa. Umberto Eco rimproverava Pasolini di “ingenuità semiologica”, facendolo andare su tutte le furie. È il destino dell'astuzia di sembrare troppo ingenua a ingenui troppo dotti. [...] 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 sé 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). (Deleuze 1985: 40-41)

In sostanza, Deleuze trova in Pasolini un antecedente e un alleato nel suo tentativo di sganciare l'analisi del linguaggio cinematografico dalla “dittatura” dei dati di fatto.

Egli infatti riconduce il rapporto tra immagini e “sintagmi” del cinema all’insieme di condizioni virtuali che l’immagine, puro *enunciabile* e materia non linguistica, produce e che il linguaggio cinematografico attualizzerà poi in vari modi singolarmente determinati. Con il che si sono già introdotti elementi ulteriori, discussi dai contributi che si prenderanno in esame nel prossimo paragrafo.

### 3. Rileggere Pasolini. Dai segni al racconto, passando per la traduzione

#### 3.1 Un “irregolare” alla corte semiologica. Storia e futuro disciplinare

«Perché un semiologo dovrebbe leggere *oggi* Pasolini? Che giovamento può trarre, sempre che possa ancora trarne, dalla lettura dei suoi testi teorici e saggistici?» (Peloso 2015: 70). Ecco la domanda che guida il contributo di Peloso, il primo a essere illustrato qui. Innanzitutto, come si è già accennato, Pasolini avverte a un certo punto del suo percorso intellettuale il «bisogno di abbandonare la lingua storico-naturale di cui egli si serve, l’italiano, per trascendere la letteratura nazionale: da cui il passaggio alla “lingua universale” che è il cinema» (Peloso 2015: 71). Tuttavia, non è il caso di intendere tale universalità in senso eccessivamente referenzialista, come pure è accaduto. Di fatto,

dalla lingua, e dalla lingua sola, si può passare alle cose, come dai sintomi di una malattia si può passare alla diagnosi e infine alla cura; il passaggio obbligato è dai sintomi della lingua ai segni della cultura. [...] La sua concezione del cinema come “lingua scritta della realtà”, le cui unità minime sono appunto le cose, è probabilmente incomprensibile senza questa premessa [...] Non c’è realtà perché c’è il linguaggio, in Pasolini, ma il contrario. (Peloso 2015: 72-73)

Questa osservazione è in linea, *mutatis mutandis*, con tutte le altre letture prese qui in considerazione, che in definitiva ribaltano gli aspetti problematici sui quali i commentatori dell’epoca si sono appuntati. La lingua (cinematografica) *scrive* la realtà, ossia la conduce al rango di fenomeno, lasciando emergere la sua significatività latente, il cui spessore non viene normalmente rilevato. Non si tratterebbe dunque di una posizione referenzialista:

Notiamo che la questione del referente, così come è stata impostata dalla tradizione filosofica occidentale, è in Pasolini del tutto assente. [...] gli interessa l’“oggettività” non come esito di una dimostrazione rigorosa (esterna, e-vidente), ma come misura tangibile del proprio confronto col reale, con ciò che si agita nell’esistente e nella materia. [...] Realtà diventa allora, in un’accezione non secondaria, anche una qualità, impalpabile eppure “sensibile”, appunto, coglibile con i sensi, lontana da qualsiasi configurazione puramente morfologica (strutturalista) dei fenomeni: il corpo, la carne è sempre, nel poeta friulano, forma dello spirito. (Peloso 2015: 74-75)

È proprio tale concezione, al contempo materialista e a suo modo “spiritualista”, a mettere in sospetto gli specialisti. Si tratta d’altra parte di quella confluenza di esigenze alla quale si è accennato più su; il che “sporca” la purezza e incrina il rigore della sua riflessione teorica:

È comprensibile che a questo punto il linguista e il semiologo comincino a essere diffidenti, a sospettare di una specie di poetica antropologico-religiosa travestita da scienza, il che non è completamente fuorviante (dato che – accenniamolo *en passant* – la realtà in Pasolini viene infine a coincidere con il sacro, il cui “senso” non è meno concreto degli altri cinque). Il suo fine del resto non è l'*epistème*, ma la *praxis* (o al limite la *poiesis*, epperò sempre concepita come un'incisione sul corpo vivente della realtà). (Peloso 2015: 75)

Non che la semiologia degli inizi non avesse intenti politici e relativi alla *praxis*; ma qui a differire sono la razionalità e le procedure di controllo. Inoltre, realtà e azione intrattengono negli scritti pasoliniani una relazione difficile da sbrogliare: da un lato la realtà agisce e si esprime per mezzo di segni; dall'altro è l'azione ad agire sulla realtà, nella realtà, rendendola ciò che è – e l'interpretazione dei segni è azione a tutti gli effetti. È dunque necessario un chiarimento, un approfondimento del ruolo che la nozione di realtà gioca nelle sue riflessioni:

Il concetto di realtà – *sub specie pasoliniana* – alla luce delle concrete operazioni testuali può forse aiutarci ad uscire dal circolo vizioso. Esortando alla cooperazione il lettore, infatti, Pasolini non sta semplicemente affermando una precisa idea di testo come entità non autonoma rispetto al suo autore: sta anche affermando che non esiste nulla che abbia significato in sé e per sé; che tutto ciò che è umano ha i segni come tramite, e perciò come tale esige un'interpretazione. (Peloso 2015: 75)

È all'opera qui una volontà tutta politica che tenta di riportare i codici culturali, insieme allo studio sistematico che la semiotica di essi promuove, all'interno di una prospettiva che più che lingue e linguaggi *veda* corpi agiti, corpi che agiscono, i quali soltanto parlano un linguaggio *vero*:

Il sapere semiologico-linguistico è, in tale frangente, del tutto strumentale; è però uno strumento formidabile, l'unico in grado di leggere senza infingimenti i fatti sociali. [...] La realtà è tutt'uno con la sfera del linguaggio non-verbale: solo i comportamenti producono dei codici inequivocabili. [...] La realtà diventa così una sorta di piano d'immanenza assoluto: afferma Pasolini che «la realtà parla con se stessa: è un sistema di segni attraverso cui la realtà parla con la realtà» (Pasolini 2009: 867). [...] la lingua del cinema è immediatamente azione, esprime la realtà con la realtà. (Peloso 2015: 76-77)

Non resta che domandarsi se ciò che Pasolini chiedeva a una prospettiva semiotica, da un punto di vista storico-disciplinare, fosse realizzabile. Infatti, Pasolini cercava degli strumenti che rendessero possibile lo studio dei *modi di essere*, «cioè [...] i linguaggi (a suo stesso dire infiniti) di quell'unico Linguaggio» sottostante e *reale*; «Quella realtà i cui linguaggi sono anche definiti, contraddittoriamente, “non segnici”» (Peloso 2015: 78).

Tuttavia, una soluzione eterogeneista di tipo similare si rileva, più di vent'anni dopo, anche in Eco (1997) a proposito della percezione – tema collegato e inscindibile dall'universo tematico pasoliniano, peraltro per stessa ammissione di Eco, come si è visto. In breve, senza nessuna volontà di inca-

sellamenti frettolosi, comincia a emergere un *refrain* che punteggerà anche i contributi esaminati più avanti: accanto al Pasolini “profeta in patria”, fine analista delle tendenze culturali, è esistito un Pasolini “dilettante semiologo”, anch’egli anticipatore, che con acuta sensibilità ha aperto orizzonti non ancora intravisti, ma che caratterizzeranno la riflessione semiotica a venire.

### 3.2 Pasolini tra i filosofi: la Lingua e il Fenomeno

Già alcuni anni prima del contributo di Peloso, esce un denso saggio di Paolucci (2008) che riavvicina, in modo stimolante, la prospettiva della semiotica interpretativa a quella del Pasolini teorico del cinema.

Con questo articolo, Paolucci ha un doppio obiettivo: da un lato, dare una nuova lettura delle tesi pasoliniane mostrando quanto le posizioni in campo, in particolare quelle di Eco e Pasolini, fossero in realtà molto più vicine di quanto sembrasse; dall’altro, illustrare la differenza tra un approccio fenomenologico (continentale) e uno faneroscopico-peirceano in semiotica, evidenziando la prossimità a quest’ultimo del Pasolini della “lingua scritta della realtà”.

La prima mossa di Paolucci è individuare la scansione argomentativa della tesi:

La tesi di Pasolini è tanto breve quanto complessa, ed è divisa in due parti: i) il cinema è una lingua, in senso strutturale; ii) questa lingua è la scrittura di un’altra lingua, quella della realtà, con cui intrattiene lo stesso rapporto che c’è tra lingua scritta e lingua orale. (Paolucci 2008: 72)

Di assoluta rilevanza è la precisazione di Paolucci che completa la prima parte della tesi: lingua senza dubbio, ma in senso strutturale. Una *langue*, dunque, l’insieme delle virtualità che costituiscono, saussurianamente, l’aspetto sistematico e collettivo di ogni linguaggio. Questo è uno dei punti qualificanti del contributo di Paolucci; al di là delle oscillazioni pasoliniane nei confronti dello strutturalismo illustrate nel contributo di Peloso, *di fatto* la tesi di Pasolini è comprensibile e perde quell’aura di ingenuità che gli è stata imputata soltanto a patto di intendere in questo modo la sua idea di cinema come lingua.

Il che ha un impatto immediato sulla nozione di realtà messa in gioco da Pasolini. Infatti, assumendo una prospettiva genuinamente strutturale,

la Realtà non è il referente di un sistema semiotico, bensì è essa stessa un sistema semiotico extracinematografico che ne costituisce la *langue* virtuale. Pasolini (1972: 227-236) chiama allora “cinema” questa *langue* extracinematografica (realtà), in opposizione ai film come elementi della *parole*. (Paolucci 2008: 74)<sup>9</sup>

Ciò riconfigura totalmente la materia del contendere; la tesi pasoliniana smette di essere problematica per un approccio semiotico, poiché ricondu-

---

<sup>9</sup> Paolucci fa riferimento qui, naturalmente, a «La lingua scritta della realtà» [1966].



ce il rapporto tra lingua (cinematografica) e realtà a un problema di *inventio* linguistica e a una conseguente prassi di enunciazione. Oltre a ciò, la sua proposta così interpretata sembra anticipare una delle maggiori innovazioni teoriche di Eco (1975), che sarà proposta soltanto alcuni anni dopo. Infatti, e riassumendo:

il cinema non possiede un repertorio di tipi dell'espressione preformato, come possiede invece il linguaggio naturale, così, al fine di poter esprimere un contenuto, esso deve uscire dal dominio cinematografico al fine di costruire un piano dell'espressione. [...]. Ecco allora il vero problema della teoria pasoliniana: quello della costruzione di un piano dell'espressione a partire da un'oggettività non ancora cinematograficamente semiotizzata (realtà) che si fa espressione [...] con la sua tesi sul cinema, ci pare che Pasolini stia ponendo l'enunciazione cinematografica sotto l'egida della *ratio difficilis*, all'interno di una teoria dei modi di produzione segnica (Paolucci 2008: 76). (Paolucci 2008: 75-76)<sup>10</sup>

Quella di Pasolini non sarebbe dunque una teoria referenziale del linguaggio, ove il senso di immagini e parole è ricondotto agli oggetti ai quali si riferiscono; né una teoria degli atti di linguaggio, ove l'atto di riferimento giochi un ruolo centrale. Invece, si tratterebbe di una procedura di mappatura di un contenuto mirato al fine di generare un'espressione-*token* in assenza di un *type* preformato (così Eco 1975). Ma non basta, perché tale procedura si inserirebbe all'interno di una più generale semiosi. Infatti, e di nuovo anche al di là delle oscillazioni terminologiche pasoliniane,

esiste per Pasolini un processo di *lettura dell'immagine* che tratta il visibile attraverso una forma di dicibilità. [...] Secondo Pasolini (1972: 171), infatti, gli oggetti sono "impenetrabili: non si muovono e non dicono di sé che quello che sono in quel momento". Affinché essi possano essere letti dal cinema e al cinema, occorre allora che l'autore cinematografico li estraiga dal "sordo caos delle cose, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione". Questa estrazione avviene attraverso una specialissima operazione di *interpretazione* che, secondo Pasolini, precede e rende possibile l'atto di enunciazione propriamente cinematografico (passaggio dalla *langue* alla *parole*). (Paolucci 2008: 77-78)<sup>11</sup>

Insomma: le cose non "si mostrano" naturalmente; esse si rendono visibili soltanto quando interpretate, ribattute, in qualche modo ri-dette e in defini-

<sup>10</sup> In questo senso, il linguaggio pittorico utilizzato dal Pasolini regista, soprattutto nei suoi primi film, può essere interpretato come un mezzo (privilegiato) di selezione delle virtualità di una *langue* al fine di rendere possibile una parole propriamente cinematografica (cfr. Pasolini 1998 [1962], «Diario al registratore», p.1846; Desogus 2018, p.44).

<sup>11</sup> Che l'idea della lingua scritta della realtà si risolva, almeno in parte, in una questione enunciativa e che anzi in qualche modo ne anticipi la svolta in semiotica, è anche il parere di Boschi (2002: 495), soprattutto in riferimento alle considerazioni di Pasolini sul montaggio. L'idea del "montaggio della vita" è oggetto specifico del contributo di Vecchio (cfr. infra 3.4)

tiva rappresentate, ossia presentate di nuovo da un altro segno (*representamen*). Questo è il nocciolo della fenomenologia peirceana (faneroscopia): un accostamento discorsivo, linguistico (un “dire”), permette alle cose di emergere in quanto fenomeni significanti per noi. Ecco dunque la pertinenza del riferimento pasoliniano alla “scrittura”:

Pasolini (1972: 234-5) chiama “scrittura” questa enunciazione cinematografica in grado di rivelare la natura linguistica della realtà attraverso la propria stessa natura linguistica: da qui la tesi secondo cui il cinema è “la lingua *scritta* della realtà” (Pasolini 1972: 198-214, 228-9). Come l’invenzione della scrittura ha rivelato all’uomo innanzi tutto che cos’è la lingua orale, così l’invenzione della lingua-cinema rivelerà la natura linguistica della realtà (cfr. 234-5). (Paolucci 2008: 79)

Il cinema come trascrizione, dunque, come rimando ulteriore, dalla “oralità” opaca di cose e comportamenti a una nuova *grafia* che li rende intellegibili; e nel farlo ne mostra l’intrinseca natura di linguaggio. Una *interpretazione* che mentre li mette in forma, indicizzandoli e connettendoli, ne dis-implica il potenziale semantico, già disponibile, ma impossibile da attingere altrimenti. In questo senso, la teoria deleuziana del cinema, pur cogliendo correttamente il senso della proposta pasoliniana, non sarebbe con essa coerente:

Deleuze definisce infatti il cinema come *un enunciabile posto al di qua di ogni enunciazione* e ne fornisce una deduzione trascendentale dell’immagine a partire da questa stessa materia enunciabile nel suo rapporto con l’intervallo di movimento, *indipendentemente da qualsiasi linguisticità*. Queste posizioni sono chiaramente in totale contrasto con la posizione pasoliniana, che definisce invece innanzi tutto una teoria dell’enunciazione cinematografica e una concezione essenzialmente linguistica del cinema come forma di dicibilità o “lingua scritta della realtà”. (Paolucci 2008, p.71)

### 3.3 Natura culturale e soggetti plurali. Pasolini testualista

Lontano da suggestioni peirceane, Marrone (2021) rilegge Pasolini giungendo al processo traduttivo sotteso ai linguaggi, e al linguaggio cinematografico tra essi, in consonanza con la prospettiva testualista aperta da Greimas.

Al di là degli aspetti superati dal dibattito semiotico successivo, quali per esempio la supposta universalità del segno-immagine, discutendo anch’egli della tesi relativa alla lingua scritta della realtà Marrone rileva il punto nodale per la semiotica odierna, ossia

l’idea che prima ancora della lingua verbale, anche nella sua versione orale, secondo Pasolini ci sarebbe un’altra lingua, quella dell’azione umana, che già di per sé ha una forma cinematografica: “la realtà – scrive – non è che del cinema in natura” (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1505). (Marrone 2021, p.179)

Lungi dall’essere una posizione ingenuamente “naturalista”, questa osservazione pasoliniana metterebbe in evidenza, al contrario, l’intrinseca culturalità dell’azione, anche la più spontanea. Il punto è dunque non lasciarsi fuor-

viare dagli accenti “banalmente” empiristici; se l’azione è cinema, sia pure “in natura”, vorrà dire che essa è già linguaggio:

Se non avessimo già una qualche idea del significato di una certa smorfia del viso, di un certo modo di camminare, di una certa organizzazione del paesaggio, il cinema non potrebbe comunicare alcunché. Esso è invece un linguaggio, perché affida la propria attività significativa al fatto che tutto ciò, per noi, nel nostro vissuto, ha un qualche senso e un determinato valore [... si tratta] di ammettere che, se c’è una qualche realtà, è perché c’è una sua intrinseca segnicità che ci permette di conoscerla. (Marrone 2021, p.177; p.182)<sup>12</sup>

In sostanza, Marrone suggerisce che, almeno *nel corso* del dibattito, Pasolini attesti le sue posizioni intorno a una prospettiva culturologica e costruttivista, non dimentica dell’inevitabile implicazione del soggetto in ogni accostamento al mondo. Tutti i suoi riferimenti alla natura, alla realtà, sarebbero dunque da intendere come già mediati, già *messi in forma* dalla rete dei linguaggi la cui produzione e negoziazione ci contraddistingue come specie. Tra questi, il linguaggio delle scienze della natura avrebbe il ruolo peculiare di “fare come se” tale implicazione, tale rete non ci fossero; ma non è questo il punto di vista pasoliniano. Si disegna pertanto un profilo di Pasolini come “compagno di strada” della semiotica, la quale assume la “natura” innanzitutto come “naturalità”, «[...] la naturalità nel senso dell’abitudine, di ciò che accade per lo più, o se si vuole del senso comune» (Marrone 2021: 178).

Tale impostazione si riferisce direttamente alla nota posizione di Greimas (1970), per il quale il rapporto tra senso umano e mondo è una faccenda di traduzione tra due semiotiche, piuttosto che di mero riferimento; in definitiva, il mondo “naturale” si configura come

un immenso serbatoio di linguaggi non linguistici, di sistemi di significazione altri che le lingue verbali, parlandone, traducono al loro interno. [...] Posizione assai vicina a quella espressa da Pasolini nei suoi saggi sul cinema. Non a caso, fra i primi sistemi di significazione che si trovano nel mondo naturale, per Greimas, ci sono proprio quelli relativi alla gestualità: dove occorre ben distinguere una significazione somatica (quei movimenti del corpo, corrispondenti a ciò che Pasolini chiamava ‘azione’, dai quali possiamo inferire le forme e i significati del comportamento umano) da una vera e propria comunicazione gestuale (l’uso cioè del corpo per produrre specifici atti espressivi). (Marrone 2021, p.183)

Pasolini, dunque, non sarebbe andato poi così lontano da una prospettiva semiotico-testuale; pur divisa tra le sue molte anime (politica, poetica, teorica), la sua lingua scritta della realtà avrebbe toccato da vicino il problema del reale come traduzione intersemiotica<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Marrone parla qui a proposito di «Il codice dei codici», in (Pasolini 1972, appendice: 294-302).

<sup>13</sup> L’idea di realtà pasoliniana è decisamente accostata al concetto di “mondo naturale” anche da Boschi (2002: 492; 505-506, n.14), nonché da Casetti (1993: 149), il

Il che si intreccia strettamente con la parabola di un altro fronte, teorico e polemico, aperto da Pasolini. Infatti,

L'uso di quella che, per analogia, Pasolini chiama "soggettiva libera indiretta" nel linguaggio cinematografico è difatti la più stretta conseguenza del fatto che il cinema copre il ruolo di lingua scritta della realtà [...] Se il regista, come s'è detto, deve prima trascogliere dalla realtà le immagini significanti che ritiene pertinenti al proprio progetto poetico e poi farne materia di linguaggio nel proprio film, una qualche dose di soggettività al cinema non potrà mai mancare, soggettività che si incontra e si scontra con un'altra soggettività: quella dei personaggi che viene messa in scena nel racconto filmico enunciato. Ed ecco apparire il discorso indiretto libero come forma che, mediando fra i due poli estremi e astratti della massima obiettivazione e della massima soggettivazione, finisce per divenire la forma comunicativa più frequente, per non dire più naturale, del linguaggio cinematografico. (Marrone 2021: 181-182)

Se il soggetto è sempre implicato con il mondo, se a essere "naturale" è proprio questa implicazione, allora essa non potrà fare a meno di palpitare al fondo di ogni discorso, anche quello veicolato dall'azione più irriflessa. Se non che, considerata la fondamentale mediazione delle culture – vasti apparati regolatori della significazione, anche l'idea di un soggetto singolo si staglia contro il mondo appare una finzione, a volte utile, a volte fuorviante. Di fatto, tutti i linguaggi incorporano la dimensione collettiva e interattiva che ci tiene a battesimo come "esseri di significazione" per eccellenza. Il cinema, con i mezzi suoi propri, non fa altro che mostrare con particolare efficacia tale partecipazione di voci, di prospettive che insistono su ogni espressione; le fa "fare capolino" in superficie. Dal punto di vista semiotico, dunque,

Il punto è che questa modulazione di un punto di vista attraverso un altro, questo divenire diretto del discorso indiretto e divenire indiretto del discorso diretto, questa processualità in cui si mescolano più voci e più prospettive non sarebbe da intendere come una trovata stilistica, una messa in mostra dell'autore dietro o accanto i suoi personaggi, ma, al contrario, come un assetto abbastanza normale della soggettività linguistica, o per meglio dire semiotica, valida cioè per ogni tipo di linguaggio, sia esso verbale o audiovisivo. [...] In definitiva, l'enunciazione sarebbe "transpersonale", esito di un "essere insieme", di una struttura "partecipativa" che coniuga l'impersonalità della cultura e la personalità del singolo. (Marrone 2021: 192)<sup>14</sup>

#### 3.4 La vita sensata: tra montaggio e racconto

Anche il contributo di Vecchio (2015) si appunta sul problema del reale pasoliniano nei suoi rapporti con la soggettività, questa volta dialogando sia con

---

quale sottolinea l'insistenza pasoliniana anche sulla capacità della natura di mettere in opera procedure di significazione e comunicazione già a livelli di esistenza non umani. Entrambi i contributi sono in linea, nelle loro considerazioni, con quelli presi in esame in questo contributo.

<sup>14</sup> Marrone fa qui riferimento alle riflessioni di Paolucci (2020).

la prospettiva peirceana, sia con l'approccio ermeneutico di Ricoeur. A far da "mediatore" il problema del tempo, che si incarna nella riflessione di Pasolini in una peculiare nozione di montaggio.

Il punto di partenza, anche in questo caso, è la rilevata consonanza delle tesi pasoliniane con un approccio semiotico, al di là delle polemiche dell'epoca. In particolare, Vecchio rileva una "eco peirceana" in alcune considerazioni di Pasolini, laddove egli mette in congiunzione il problema della realtà come linguaggio col tempo. Dunque, ripercorrendo le tappe del ragionamento pasoliniano:

La realtà, sappiamo, si esprime, parla da sé col linguaggio d'azione, cioè con «il linguaggio dei segni non simbolici del tempo presente»; dunque «è sempre al tempo presente», che è anche il tempo del piano-sequenza. Ma, nel presente («questa Morte Vivente in cui rinasciamo»: Peirce, CP 5.459), il linguaggio d'azione «non ha senso, o, se lo ha, lo ha soggettivamente, in modo cioè incompleto, incerto e misterioso»: perché i 'sintagmi viventi' possano diventare «completi e comprensibili» occorre stabilirne le relazioni e coordinarle. Tale lavoro di scelta e coordinazione è il montaggio, mediante cui la soggettività cede il posto all'oggettività e la percezione alla narrazione, che trasforma il presente in passato. Come il linguaggio della realtà, l'azione umana nel suo prodursi manca di unità e di senso, perciò «finché ha futuro, cioè un'incognita, un uomo è inesperto». (Vecchio 2015: 142)<sup>15</sup>

Si tratterebbe il classico problema di come la discretezza degli istanti si risolva nella continuità del tempo (CP 1.494), riconfigurato alla luce della nozione pasoliniana di montaggio, il quale, operando un'inevitabile selezione, "mette ordine" nel caos degli eventi, rendendo possibile raccontarli e precisandone finalmente il significato<sup>16</sup>. Il che conduce piuttosto naturalmente ad accostare tali riflessioni pasoliniane con il concetto di *configurazione* di Ricoeur; tale accostamento ha il merito di rendere evidenti non soltanto le ragioni dell'insistenza di Pasolini sull'espressione "diretta" della realtà, ma inoltre di operare una sintesi tra i suoi diversi contributi, mostrando l'imbricazione tra il problema della lingua della realtà e gli effetti di soggettività che il cinema in modo così speciale esibisce:

dal punto di vista di Pasolini, mentre non c'è un 'effetto di realtà' perché la realtà si dà da sé senza mediazioni, c'è invece, indotto dal montaggio finale di ogni vita, un 'effetto di soggettività'. Parlare, con Ricoeur, di identità narrativa significa infatti parlare di qualcosa che non è «né una sequenza incoerente di eventi, né una sostanzialità immutabile»; significa assumere che «quello che chiamiamo il soggetto non è mai già dato fin dall'inizio» ma lo si costruisce in modo tale che «al posto di un *io* infatuato di se stesso nasce un *sé* istruito dai simboli culturali» (1984: 184-185). (Vecchio 2015, p.145)

<sup>15</sup> Vecchio cita da «Osservazioni sul piano-sequenza» [1967] e «Essere è naturale?» [1967], in (Pasolini 1972: 249-253; 254-260).

<sup>16</sup> «Il continuo della vita, nel momento della morte – ossia dopo l'operazione di montaggio – perde tutta l'infinità di tempi in cui vivendo ci crogioliamo [...]. Dopo la morte, tale continuità della vita non c'è più, ma c'è il suo senso» (Pasolini 1972, p.259), da «Essere è naturale?» [1967].

#### 4. Per (non) concludere. Bivi epistemologici e strade maestre

Nel momento di trarre delle prime conclusioni, non si può sfuggire al confronto con la diversità degli approcci e degli intenti che emerge dai contributi presi in esame. La lettura storicizzante di Peloso, per esempio, così attenta a restituire un quadro complessivo della riflessione pasoliniana anche nei suoi aspetti meno compatibili con il punto di vista semiotico, si ricava un posto a sé rispetto alle interpretazioni di Paolucci e Marrone, entrambi impegnati a “tagliare” il corpus teorico di Pasolini al fine di discutere problemi semiotici di grande momento. Una prospettiva ancora diversa è quella di Vecchio, il quale amplia il *parterre* degli interlocutori, mettendo a fuoco il problema della lingua della realtà anche dal punto di vista, fenomenologico ed ermeneutico, di Ricoeur. D'altra parte, non soltanto non si rende miglior servizio a un pensatore se non ri-mettendolo in forma alla luce di problemi attuali; ma inoltre il moltiplicarsi di prospettive non fa che accrescere la ricchezza della discussione.

Per cominciare, il contributo di Peloso, sebbene rimarchi la natura spesso a-scientifica delle riflessioni pasoliniane, concorda con gli altri nel rilevare la qualità in definitiva costruttivista e senza dubbio non referenziale della tesi pasoliniana. Tuttavia, in modo forse più rispettoso della “lettera” e del modo di procedere di Pasolini, per Peloso la rilettura dei suoi testi può giocare un ruolo eminentemente *critico* per la semiotica; in conclusione,

il solo modo di trarre profitto dalla lezione pasoliniana consiste nel ripercorrere passo per passo i modi della sua singolarità, della sua “scandalosa” irregolarità verso le semiotiche. Solo così si può raccogliere pienamente l'invito a mettere in discussione il patrimonio acquisito proprio mentre se ne assimilano le parole d'ordine; la resistenza alla pedissequa applicazione di strumenti teorici; l'esortazione a porre analogie là dove il senso comune vede somiglianze, a creare ibridazioni là dove prospettive sembrano elidersi a vicenda. Anche in quest'uso sistematicamente “libero”, ma non per questo meno totalizzante, la semiotica può risultare “liberatoria”. (Peloso 2015: 79)

Un pungolo da non ignorare, per il costante processo di chiarimento e di auto-miglioramento interno; sarebbe già qualcosa, e nemmeno trascurabile. Diversamente, Marrone e Paolucci trattano Pasolini come un grande anticipatore, rileggendo i suoi testi, forse trascegliendo le formulazioni più semioticamente “felici”<sup>17</sup>, allo scopo di riabilitarne la profondità e mostrarne la rilevanza per la riflessione semiotica attuale.

A dire il vero, c'è una questione che sembrerebbe dividere i due autori, per così dire a livello profondo. Infatti, Paolucci interpreta Pasolini anche in funzione anti-fenomenologica:

la fenomenologia di Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty è fondata su una costitutiva “forma di visibilità” incarnata nella coscienza intenzionale fenomenologica, che *vede*

---

<sup>17</sup> Ma entro certi limiti. Si è già osservato quanto Pasolini riuscisse a trarre partito rapidamente dalle critiche ricevute, e molto più dei semiologi schierati sull'altro fronte. Per questo tema, rimando ancora una volta a (Desogus 2018).

l'oggetto nel suo manifestarsi. [...] Ecco invece che, quando Deleuze ci dice che non c'è struttura se non di ciò che è linguaggio, sta innanzi tutto affermando [...] il primato categoriale della struttura sulla complicità fenomenologica tra corpo e mondo che costituirebbe un "visibile" sensibile, percettivo ed esperienziale posto a fondamento dell'enunciabile. [...] Questo primato della discorsività del "dire" sulla visibilità del "mostrare" è perfettamente speculare a quello che per Peirce regola i rapporti tra segno e interpretante e tra faneroscopia e semiotica. (Paolucci 2008: 69-70)

Le riflessioni pasoliniane andrebbero proprio in quest'ultima direzione; la natura "scritturale" del cinema non sarebbe altro che tale "discorsività", la capacità di far venire alla presenza la realtà *nel discorso* cinematografico:

Con questa sua idea, Pasolini si pone così all'interno di quella tradizione semiotica strutturale e interpretativa che pone un primato del "dicibile" sul "visibile", delle forme di dicibilità sulle forme di visibilità, e mostra con grande profondità e acutezza come dietro l'immagine cinematografica esista una fabbrica semiotica di modi di produzione espressivi che ne rappresenta la condizione di possibilità, a cui il cinema attinge nel costruire i suoi atti di enunciazione. (Paolucci 2008: 82)

Laddove sono noti i rapporti tra la fenomenologia merleau-pontiana e la semiotica di Greimas, quadro teorico in cui si pone Marrone. Tuttavia, a ben vedere le distanze non sono poi così radicali come sembrano. Innanzitutto, sia Paolucci, sia Marrone naturalmente insistono sulla natura traduttiva della relazione tra lingua e mondo, «da un segno a un altro, da un linguaggio a un altro» (Marrone 2021, p.183). In secondo luogo, il riferimento greimasiano a Merleau-Ponty è molto meno cogente di quanto potrebbe apparire:

il fatto che le cose siano significanti, dotate di senso, non dipende per Merleau-Ponty (come invece per Greimas) da una categorizzazione di tipo culturale e almeno in parte linguistica, oggetto di una prensione essenzialmente intellettuale; per il filosofo francese non si ha una "natura culturalizzata", ma piuttosto una natura che risulta umanizzata, risultato dell'interazione del nostro corpo con le cose. (Bertetti 2012: 5)<sup>18</sup>

Se le differenze restano – Peirce e il rimando interpretativo da un lato, Greimas e la mira antropologico-testuale dall'altro, anche sotto il profilo fenomenologico si disegna uno spazio di dialogo, senza contare il sostanziale accordo tra i due autori sulla questione della soggettività plurale.

Proprio in riferimento a quest'ultima, il contributo di Vecchio ha il merito, già segnalato, di mostrare quanto un'idea di traduzione tra linguaggio e realtà porti con sé degli effetti di soggettività, per mezzo del racconto (cinematografico, come per Pasolini, e non). Al di là delle divergenze tra metodo ermeneutico e metodo semiotico, le riflessioni di Vecchio mostrano una volta di più quanto della nostra identità dobbiamo ai linguaggi e alla possibilità, che essi ci offrono, di mettere narrativamente in forma la nostra esperienza. Mi limito ad aggiungere, *en passant*, che le riflessioni di Pasolini sul montaggio

---

<sup>18</sup> Su questi temi vedi anche, più in esteso, (Bertetti 2013).

riecheggiano le considerazioni di Meyer sulla significazione musicale, sviluppate in ottica semiotico-tensiva da Barbieri (2004). In questa prospettiva, il rimando è tra il termine percettivo di cui faccio esperienza adesso e la forma complessiva, culturalmente attestata, che lo ricomprende ed è dunque attesa; il significato “determinato”, tuttavia, giungerà soltanto alla fine del mio intero percorso testuale.

Si vede abbastanza agevolmente in che modo il confronto con Pasolini sia e possa essere stimolante. Se l’alfiere delle posizioni naturalistiche sul cinema lo era in effetti soltanto per equivoco, la semiotica ha nuove armi per fornire una potente chiave di lettura della dibattutissima questione dell’immagine “sintetica” e della sua mancanza di referente. Dove si troveranno le fonti di tali tipi di immagine, se non nelle figure del mondo (Greimas)? In che senso esse non intrattengono rapporti col reale, se non abbiamo nessun concetto dell’inconoscibile (Peirce)? È nella traduzione tra linguaggi che si configurano insomma i rapporti di senso, e tra essi si ridefiniscono soggettività e implicazione fenomenologica col mondo.

## Bibliografia

AA.VV.

1989 *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio.

Barbieri Daniele

2004 *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

Bertetti, Paolo

2012 «L’orizzonte di tutti gli orizzonti. Il concetto di *mondo naturale* in Maurice Merleau-Ponty e Algirdas Julien Greimas», *E/C*, online dal 02/11/2012, 1-7.

2013 *Lo schermo dell’apparire. La teoria della figuratività nella semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.

Boschi, Alberto

2002 «La riflessione e il dibattito teorico: dal contenuto alla forma (e ritorno)», in Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, XI, 1965/1969, Venezia, Marsilio, 489-506.

Casetti, Francesco

1993 *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani.

Deleuze, Gilles

1985 *Cinéma 2: L’image-temps*, Paris, Minuit; tr.it. *L’immagine tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, poi Torino, Einaudi, 2017.

Desogus, Paolo

2018 *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet.

Eco, Umberto

1968 *La struttura assente*, Milano, Bompiani.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

1997 *Kant e l’ornitorinco*, Milano, Bompiani.



- Fabbrichesi, Rossella  
1983 *La polemica sull'iconismo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Greimas, Algirdas Julien  
1970 *Du sens*, Paris, Seuil; tr.it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Lampis, Mirko  
2023 «La teoria semiotica di Pier Paolo Pasolini. Studio introduttivo», *E/C*, 37, 258-273.
- Marrone, Gianfranco  
2021 «Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema», *Rivista di Engramma*, n.181 *Vedere, Pasolini*, numero monografico a cura di Cortellessa, Andrea; De Laude, Silvia, 175-198.
- Mastronardo, Michela  
2016 «La volontà di Pasolini "a" essere Dante. Diatribe sepolte in *Proposito di scrivere una poesia intitolata "I primi sei canti del Purgatorio"*», *Rivista di letteratura italiana*, XXXIV, n.2, 161-180.
- Metz, Christian  
1964 «Cinéma: langue ou langage», *Communications*, n.4, 52-90.  
1968 *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck; tr.it. *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, Milano, Garzanti, 1972.
- Paolucci, Claudio  
2008 «La "lingua scritta della realtà" tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze», *Versus*, 106, 67-83.  
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
- Pasolini, Pier Paolo  
1972 *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, ora in Id. 1999.  
1998 *Romanzi e racconti*, a cura di Siti, Walter; De Laude, Silvia, II, Milano, Mondadori.  
1999 *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Siti, Walter; De Laude, Silvia, 2 voll., Milano, Mondadori.  
1999 *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti, Walter; De Laude, Silvia, Milano, Mondadori; rist. 2009.
- Peirce, Charles Sanders  
1931-1958 *Collected Papers [CP]*, Hartshorne C., Weiss P. (eds.), Cambridge (Mass.), Belknap Publisher, 8 voll.
- Peloso, Luca  
2015 «Scienze del segno e amore per la realtà. Ovvero, Pasolini e la semiotica», *Il Sileno/Filosofi(e) Semiotiche*, 2, 2, 70-81.
- Polidoro, Piero  
2012 *Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*, Roma, Aracne.
- Ricoeur, Paul  
1984 «La vita: un racconto in cerca di un narratore», in Jervolino D. (a cura di), *Filosofia e linguaggio*, Milano, Guerini, 1994, 169-185.
- Santato, Guido

2012 *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Roma, Carocci.

Segre, Cesare

1965 «La volontà di Pasolini “a” essere dantista», *Paragone*, 190, 80-84.

Vecchio, Sebastiano

2015 «“Ciò che realmente una cosa è”. Il montaggio della vita secondo Pasolini», *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 3, 1, 139-145.

---

**Eduardo Grillo** è dottore di ricerca in Semiotica e comunicazione simbolica. Attualmente insegna materie semiotiche presso la Lumsa; ha insegnato inoltre Semiotica dell'arte presso le Accademie di Belle Arti di Napoli e Bologna. Tra le sue pubblicazioni, *La lingua argomentativa. Introduzione a Oswald Ducrot*, Perugia, Morlacchi Editore, collana scientifica *Nei boschi narrativi*, di prossima uscita; *Semiotica dell'investigazione* (Carocci, 2014) e, con Andrea Bernardelli, *Semiotica. Storia, contesti e metodi* (Carocci, 2014). Lavora all'incrocio tra semiotica e narratologia, con un forte interesse per i fenomeni estetologici e mediali.