

Con gli occhi dei fiori della borghesia
Ancora sulla soggettiva libera indiretta e sul cinema
di poesia secondo Pier Paolo Pasolini

di *Elena Dagrada*

elena.dagrada@unimi.it

La distinzione che io faccio tra cinema di prosa e cinema di poesia non è una distinzione di valore, è una distinzione puramente tecnica. Se dovessi definire questa distinzione direi che nel cinema di prosa i protagonisti, come nei romanzi classici, sono i personaggi, le loro storie e il loro ambiente. Nel cinema di poesia invece il protagonista è lo stile. Cioè, nel cinema di prosa non si sente la macchina da presa, nel cinema di poesia si sente la macchina da presa. Esempio del primo tipo di film John Ford, del secondo Godard. Il cinema finora è sempre stato soltanto il cinema, il che significa che finora un autore di cinema è stato quasi costretto dalle circostanze a essere un romanziere. D'ora in poi può essere anche poeta.

Pier Paolo Pasolini

Nel 1965, quando è ormai già anche un regista affermato, Pasolini dedica al cinema uno scritto destinato a divenire celebre con il titolo “Il cinema di poesia”.

Inizialmente concepito con un titolo differente, “Di un possibile discorso libero indiretto nel cinema”, ma pronunciato come intervento d'apertura senza titolo¹ alla Tavola Rotonda organizzata nell'ambito della

¹ Una versione dattiloscritta è conservata a Firenze presso il Gabinetto Vieusseux (Archivio Pasolini, cartella *Codice dei codici*, f. 17) e reca il titolo “Di un possibile discorso libero indiretto nel cinema”; cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, 1999, a cura di

prima edizione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, svoltasi a Pesaro dal 29 maggio al 6 giugno 1965 (Tavola Rotonda che invece un titolo lo aveva e fortemente programmatico: “La critica e il nuovo cinema”), quel testo ha conosciuto una storia editoriale degna di attenzione. Un’anticipazione parziale esce nell’aprile-maggio del 1965 sul numero 156-157 di *Filmcritica*, già con il titolo “Il ‘cinema di poesia’”². In versione integrale esce dapprima in Francia, intitolato “Le cinéma de poésie”, nell’ottobre del 1965 sul numero 171 dei *Cahiers du cinéma*. L’anno successivo viene riprodotto nel volume *Uccellacci e Uccellini* edito da Garzanti e, nuovamente senza titolo, sul numero 19-22 della rivista *Marcatré*³. Nel 1972 approda nella raccolta *Empirismo eretico*, edita ancora da Garzanti. Viene quindi pubblicato nel 1989 con il titolo redazionale, “La mimesi dello sguardo”, in un volume che raccoglie tutti gli interventi delle tre Tavole Rotonde pesaresi svoltesi tra il 1965 e il 1967⁴. Infine, nel 1999 confluisce nei Meridiani⁵.

Nel campo degli studi sul cinema è stato a lungo considerato un saggio di semiotica sulla soggettiva. Di semiotica perché appartiene alla fase cosiddetta “semiologica” della produzione saggistica pasoliniana; e perché esordisce

W. Siti e S. De Laude, “Note e notizie sui testi”, p. 2962. È quindi verosimile che Pasolini abbia scritto il testo del suo intervento avendo in mente quel titolo che, però, a Pesaro non viene utilizzato e fin dalla prima pubblicazione, ancorché parziale, diviene invece “Il cinema di poesia”.

² Nonostante la datazione aprile-maggio 1965, la pubblicazione del numero 156-157 di *Filmcritica* potrebbe essere successiva alla Tavola Rotonda pesarese, poiché lo scritto di Pasolini è accompagnato da una nota in cui si precisa che «fa parte dell’*Introduzione* alla “Tavola Rotonda” sul tema: *Critica e nuovo cinema*, tenuta da P.P. Pasolini alla I Mostra Internazionale del nuovo cinema (Pesaro, 29 maggio - 6 giugno 1965)» (p. 275) e reca in calce l’annotazione: «Per gentile concessione della Direzione della I Mostra Internazionale del “Nuovo Cinema”. Il testo integrale della relazione di P. P. Pasolini verrà pubblicato quanto prima, assieme a tutte le altre relazioni, in volume a cura della Direzione della Mostra e dell’Istituto Nazionale dello Spettacolo» (p. 285).

³ Si tratta di un numero quadruplo che raccoglie tutti gli interventi alla prima Tavola Rotonda pesarese, privi di titolo e preceduti da uno scritto di Lino Micciché, anch’esso senza titolo.

⁴ Cfr. AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989. Qui gli interventi alla prima Tavola Rotonda e lo scritto di Micciché (cfr. *supra* la nota 3) vengono pubblicati con il titolo redazionale.

⁵ P.P. Pasolini, “Il ‘cinema di poesia’”, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit.

sostenendo l'imprescindibilità di una terminologia semiotica per chiunque voglia affrontare un discorso sul cinema come lingua espressiva⁶. Sulla soggettiva perché è in questa sede che Pasolini conia il neologismo “soggettiva libera indiretta”.

Una lettura attenta, tuttavia, rivela con chiarezza che il fulcro del saggio coincide soprattutto con quanto messo a fuoco nel titolo adottato sin dalle sue prime pubblicazioni, ossia l'esistenza, nel cinema, di una lingua della poesia contrapposta a una lingua della prosa; con la possibilità, teorica e pratica, di individuarne la specificità a livello di marche tecnico-stilistiche a partire da un bagaglio terminologico assai più vicino agli strumenti della critica stilistica che alla semiotica. E la poesia nel cinema, secondo Pasolini, scaturisce dall'adozione di un registro stilistico che decide appunto di battezzare soggettiva libera indiretta. Un registro che, però, intrattiene con le occorrenze designate dai termini da cui deriva (soggettiva da un lato e discorso libero indiretto dall'altro) un rapporto dal percorso tortuoso tanto quanto variamente pretestuoso.

Vale ancora la pena di ricostruire nel dettaglio quel percorso, per almeno tre ragioni.

La prima consiste nel fatto che, al di là delle evidenti forzature terminologiche subito denunciate da molti⁷, questo saggio contiene un

⁶ Riprendo qui e in parte delle pagine che seguono le considerazioni formulate nel mio “Sulla soggettiva libera indiretta”, *Cinema & Cinema*, n. 43, 1985, dove ricordavo fra l'altro che nel 1964 Christian Metz aveva pubblicato sul numero 4 di *Communications* il saggio “Le cinéma : langue ou langage ?” e avanzavo l'ipotesi secondo cui l'iniziale insistenza pasoliniana sulla semiologia sia da intendersi anche come doveroso riferimento al dibattito in corso generato dal testo di Metz, che parteciperà alla seconda e alla terza edizione della Tavola Rotonda pesarese tessendo un dialogo con Pasolini, fra l'altro, anche in Ch. Metz, “Le cinéma moderne et la narrativité”, *Cahiers du cinéma*, n. 185, 1966.

⁷ Fra gli altri, ricordiamo almeno A. Moravia, “Il regista con la grammatica”, *L'Espresso*, 3 aprile 1966; e U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano, Bompiani, 1967 (testo ripreso con alcune modifiche in *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968). Umberto Eco polemizza con questo e i successivi interventi pesaresi di Pasolini anche nel suo contributo alla terza edizione della Tavola Rotonda (“Sulle articolazioni del linguaggio cinematografico”, in AAVV, *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, cit.). Pasolini gli risponderà con il saggio “Il codice dei codici”, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

tentativo originale di definizione della poesia nel cinema animato dalla volontà di individuarne le marche specifiche in quelle tecniche di ripresa attraverso cui *si sente la macchina*, anziché in configurazioni apparentemente assimilabili a procedimenti letterari o figure retoriche tradizionalmente considerate poetiche.

La seconda risiede nel fatto che l'espressione soggettiva libera indiretta, attraverso cui Pasolini designa l'insieme di tali marche nel loro complesso, così intesa intercetta le diverse pratiche e riflessioni che hanno accompagnato nel tempo sia la nascita e le trasformazioni della soggettiva sia, soprattutto, la rappresentazione della soggettività nel cinema⁸, dimostrando poi di possedere una feconda utilità operativa⁹.

La terza ragione, infine, si sostanzia nel fatto che mettendo a confronto questo scritto con il resto della produzione saggistica e artistica pasoliniana risulta chiaro come anche qui, non diversamente che altrove, le formulazioni teoriche e critiche elaborate da Pasolini contengano in filigrana altrettante riflessioni su di sé, sul proprio operato e mandato di poeta, artista e intellettuale, tanto corsare e provocatorie quanto contraddittorie e tormentate, certo meritevoli di essere tenute in considerazione.

Nel dettaglio, Pasolini parte dalla constatazione secondo cui, mentre i linguaggi letterari fondano le proprie invenzioni sulla base di una lingua comune a tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi su nulla; ma poiché il cinema comunica, evidentemente anche la comunicazione cinematografica si fonda su un patrimonio condiviso di immagini significative, che Pasolini definisce "im-segni", appartenenti al mondo della realtà brutta, della memoria, dei sogni, oppure a sistemi codificati

⁸ Mi permetto di rimandare a E. Dagrada, *Between the Eye and the World. The Emergence of the Point-of-View Shot*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2014; e, per una sintesi sul tema, a E. Dagrada "Grandma's Reading Glass (1900)", in *Il cinema dello sguardo. Dai Lumière a Matrix*, a cura di F. Pierotti e F. Vitella, Venezia, Marsilio, 2019.

⁹ In proposito si veda Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, tr. it. di A. Sanna, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995 [1991]. Si veda anche, fra gli altri, P. Desogus, *Laboratorio Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2018.

ma comunque estremamente elementari quali la mimica e la gestualità umane. Un tale insieme di «archetipi comunicativi naturali»¹⁰ è, secondo Pasolini, estremamente rozzo, quasi animale, preumano o ai limiti dell'umano, essenzialmente irrazionalistico e *naturalmente* poetico. La sua imprescindibile concretezza oggettuale, infatti, nonché la conseguente impossibilità di astrazione – se non per parabole – propria invece dei linguaggi filosofici ne farebbero un linguaggio potenzialmente caratterizzato dalla prevalente artisticità, dalla violenza espressiva e dalla fisicità onirica, ossia dai tratti tipici dell'universo della poesia. Tutto ciò, fin dalle origini, avrebbe dovuto far sì che nel tempo il cinema sviluppasse una naturale lingua della poesia. Eppure, nel corso degli anni, esso ha subito una violenza prevedibile quanto inevitabile, che ne ha forgiato una lingua della prosa di tipo sostanzialmente narrativo, nonostante mancasse dell'elemento essenziale: la razionalità. È quindi sulla base di questa intrinseca aporia che il cinema avrebbe obliterato la sua originaria e naturale tendenza poetica per esprimerne una prosastica, divenendo naturalistico e oggettivo. Ma il cinema moderno, che qui Pasolini identifica con le “nouvelles vagues” coeve all'inaugurazione della Mostra pesarese, avrebbe dissotterrato questa contraddizione facendo riemergere la naturale vocazione del mezzo verso modalità espressive proprie della poesia. Come? Attraverso la soggettiva libera indiretta, appunto, ossia attraverso l'adozione di un registro stilistico che nasce dal connubio tra i suddetti archetipi comunicativi naturali e un certo modo di filmarli. Un modo che si configura come trasgressivo rispetto alle convenzioni narrative e prosastiche istituzionali, al cui interno trovano spazio le istanze liriche e soggettive del regista autore.

Scrive Pasolini:

¹⁰ P.P. Pasolini, “Il ‘cinema di poesia’”, in *Empirismo eretico*, cit, p. 172. Notiamo appena l'ossimoro “archetipi comunicativi naturali” e che per Pasolini naturalità sta per materialità, quella “naturalmente” eversiva dell'universo poetico.

La domanda che si pone è questa, come è teoricamente spiegabile e praticamente possibile, nel cinema, la “lingua della poesia”?

Vorrei rispondere a questa domanda fuori dell’ambito strettamente cinematografico, ossia sbloccando la situazione e agendo con la libertà assicurata da un rapporto particolare e concreto tra cinema e letteratura. Trasformerò dunque momentaneamente la domanda: «È possibile nel cinema una “lingua della poesia?”», nella domanda: «È possibile nel cinema la tecnica del discorso libero indiretto?»¹¹

Ora, secondo Pasolini il discorso libero indiretto «è semplicemente l’immersione dell’autore nell’animo del suo personaggio, e quindi l’adozione, da parte dell’autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua»¹². Esso si distingue dal monologo interiore proprio per quest’ultima caratteristica, essenzialmente linguistica. Il monologo interiore, infatti, non comporta l’immersione nella lingua del personaggio, poiché Pasolini lo individua come quella tecnica che si dà solo nei casi in cui l’autore sceglie di immedesimarsi in un personaggio che parla la sua lingua in quanto idealmente, generazionalmente, socialmente suo simile e «la lingua può essere dunque la stessa: l’individuazione psicologica e oggettiva del personaggio non è un fatto di lingua, ma di stile»¹³.

Il discorso libero indiretto è quindi per Pasolini una tecnica principalmente *linguistica*, che presuppone sempre una coscienza sociologica attraverso cui regolare il mutamento di registro linguistico tra autore e personaggio; mentre il monologo interiore è una tecnica essenzialmente *stilistica* che presuppone sempre un’identità linguistica tra autore e personaggio¹⁴.

Si tratta di una distinzione importante, perché forzando terminologia e concetti in funzione di quel che gli sta a cuore, Pasolini introduce una terza categoria, quella dell’indiretto pretestuale: un ibrido che nasce dalle due

¹¹ Ivi, p. 179.

¹² Ivi, p. 180.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ In proposito è Cesare Segre a polemizzare con Pasolini, in C. Segre, “La volontà di Pasolini ‘a’ essere dantista,” *Paragone*, n. 190, 1965, in occasione della pubblicazione di “La volontà di Dante a essere poeta” di Pasolini sullo stesso numero di *Paragone*, che affronta il medesimo tema. A Pasolini, tuttavia, preme la possibilità di inventare una categoria *ad hoc*, quella dell’indiretto pretestuale, come vedremo.

categorie precedenti e che tuttavia possiede alcune caratteristiche in più, determinanti ai fini del suo discorso. A questo punto del saggio, infatti, Pasolini sostiene che nella letteratura borghese, priva di coscienza di classe e, quindi, sociologica e linguistica, il discorso libero indiretto sia un semplice *pretesto* per dar sfogo a una forma di lirismo autobiografico da parte dell'autore, che *inventa* un personaggio attraverso cui esprimere la propria concezione del mondo. Secondo Pasolini

l'autore si costruisce un personaggio, magari parlante una lingua inventata, per esprimere una propria particolare interpretazione del mondo. È in questo "indiretto" pretestuale – *ora per ragioni buone ora per ragioni cattive* – che si può avere una narrativa scritta con forti quantitativi presi dalla "lingua della poesia".¹⁵ (corsivo mio)

L'indiretto pretestuale così definito, come il monologo interiore, diviene perciò anch'esso tecnica stilistica e non più linguistica. Ed è all'indiretto pretestuale che corrisponde al cinema la soggettiva libera indiretta.

Anzitutto per Pasolini la soggettiva al cinema corrisponde al discorso diretto in letteratura, durante il quale l'autore si fa da parte e cede la parola al personaggio «mettendola tra virgolette»¹⁶. Al cinema, nella fattispecie, secondo Pasolini il cineasta autore si farebbe da parte per cedere lo sguardo al personaggio incorniciandolo entro marche sintattiche analoghe alle virgolette; non a caso la soggettiva citata come esempio è quella fortemente contestualizzata tratta da *Vampyr. Der Traum des Allan Grey* (*Vampyr - Il vampiro*, Carl Theodor Dreyer, 1932).

Proseguendo con il parallelismo, la soggettiva libera indiretta dovrebbe allora corrispondere all'indiretto libero in cui, eliminate le virgolette (ossia le marche sintattiche che incorniciano la visione attribuendola al personaggio), l'autore si immerge nello spazio visivo oltre che psicologico del personaggio. E tuttavia ciò non sembra completamente possibile poiché il libero indiretto è

¹⁵ P.P. Pasolini, "Il 'cinema di poesia'", cit., p. 180.

¹⁶ *Ibidem*.

linguisticamente differenziato rispetto al registro dell'autore. E nel cinema, secondo Pasolini, non esisterebbe la possibilità di differenziarsi linguisticamente, ovvero visivamente, secondo più registri¹⁷, ma solo stilisticamente, secondo registri unicamente psicologici.

Ecco quindi che la soggettiva libera indiretta, tecnica necessariamente stilistica, diviene molto più simile al monologo interiore, ma per immagini, perché per Pasolini il cinema non possiede la capacità di interiorizzazione e astrazione proprie delle parole e «può essere dunque definita un monologo interiore privo dell'elemento concettuale e filosofico astratto esplicito»¹⁸. Ossia: una forma di indiretto pretestuale.

Come l'indiretto pretestuale, la soggettiva libera indiretta non potrebbe né è supposta differenziarsi linguisticamente, poiché agisce attraverso l'invenzione di un personaggio pretesto avulso da qualsiasi dimensione sociologica e perciò linguistica, oppure parlante la lingua "inventata" dell'autore borghese.

Come l'indiretto pretestuale, la soggettiva libera indiretta usufruisce della pretestuosità di un tale personaggio per dare libero sfogo al lirismo autobiografico dell'autore, al suo esasperato soggettivismo, alla sua personale visione del mondo.

Come l'indiretto pretestuale, quindi, è la soggettiva libera indiretta «a instaurare una possibile tradizione di "lingua tecnica della poesia" nel

¹⁷ Naturalmente non è così, né è vero che «gli occhi sono uguali in tutto il mondo» (Ivi, p. 182), come lo stesso Pasolini si corregge poco oltre; o che le differenze percettive non sono istituzionalizzabili. Vero è invece che una tale negazione è funzionale a fare della soggettiva libera indiretta un procedimento stilistico e non linguistico. Così come è stilistico, per Pasolini, il monologo interiore, individuato in quell'espedito che proprio in quanto linguisticamente indifferenziato «può prescindere da ogni naturalismo, accostandosi spesso alla "lingua della poesia", quasi fosse una poesia intrecciata, come un tappeto persiano, in una zona dove l'anima dell'autore e l'anima del personaggio si fondono» (P.P. Pasolini, "Intervento sul Discorso Libero Indiretto", *Paragone*, n. 184, 1965, ora in *Empirismo eretico*, cit. p. 95, saggio-recensione del volume di G. Herzeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963, in cui Herzeg considera il monologo interiore una tecnica attraverso cui l'autore può far valere le proprie movenze personali facendo leva su espressioni cariche di emotività.

¹⁸ P.P. Pasolini, "Il 'cinema di poesia'", cit., p. 183.

cinema»¹⁹, liberando le potenzialità espressive soffocate dall'istituzione delle convenzioni narrative, in una specie di ritorno all'onirismo aggressivo, barbaro e visionario delle origini.

La soggettiva libera indiretta è perciò una tecnica stilistica che intrattiene con le tecniche linguistiche da cui prende il nome – soggettiva e discorso libero indiretto – un rapporto di sostanziale omonimia fondato su un'identità di supposte (da Pasolini) funzioni originarie: la rappresentazione della soggettività dell'autore, attraverso la sua contaminazione con la sfera espressiva di un personaggio.

Ma è possibile ripercorrere le tappe che hanno prodotto un tale slittamento? Rintracciare le fasi di una tale derivazione? Volendo procedere pasolinianamente, è possibile trasformare la domanda «cosa distingue la soggettiva libera indiretta dalla soggettiva e dal discorso libero indiretto?» nella domanda «è possibile confondere soggettiva e soggettività?»

È possibile a tal punto che la letteratura teorica sulla soggettiva per lungo tempo non ha fatto altro, contaminando la definizione del proprio oggetto d'indagine con un uso ambiguo dell'espressione “punto di vista” e contribuendo a confondere, ancor più che a voler far coincidere, la soggettiva come unità di linguaggio con il registro stilistico della soggettività. Il termine stesso nasce intorno agli anni Venti del secolo scorso²⁰, nell'ambito dell'impressionismo cinematografico francese, con la scoperta della possibilità di sovraccaricare espressivamente (soggettivamente *vs* oggettivamente) alcune inquadrature, ottenendo così lo stravolgimento del dato oggettivo in direzione espressamente soggettiva e spesso anche poetica²¹ attraverso violente distorsioni prospettiche, trucchi ottici, angolazioni insolite. Ossia: facendo *sentire la macchina*. E, in questa fase, il termine designa

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. E. Dagrada, “Le figure dell’“Io” e la nascita della soggettiva”, in *Modelli non letterari nel cinema*, a cura di L. Albano, Roma, Bulzoni, 1999.

²¹ Si veda almeno J. Epstein, *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, La Sirène, 1921.

indifferentemente tanto quelle visioni formalmente attribuibili a un personaggio, quanto le deformazioni oniriche o prospettiche che rimandano alla “visione” dell’autore, all’espressione della sua *Weltanschauung*, del suo “sguardo sul mondo”.

Nel tempo, nonostante il campo d’azione della soggettiva sia stato ricondotto al solo personaggio, in ambito teorico ne sono comunque state sempre privilegiate le supposte finalità espressive in direzione prioritariamente, quando non esclusivamente, psicologica e soggettivizzante. Sia in quella tappa cruciale rappresentata dal dibattito sull’identificazione psicologica, concentratasi in Francia tra gli anni Cinquanta e Sessanta e confluita nell’importante sistematizzazione operata da Jean Mitry²². Sia nella successiva fase narratologica in cui, nonostante il ricorso a una terminologia più elaborata, il miraggio dell’identificazione psicologica non è mai venuto meno. Semplicemente, ad esso è stato aggiunto un bagaglio di nozioni più aggiornate – dalla focalizzazione alla distribuzione del sapere – che comunque hanno mirato a fare della soggettiva non una specifica unità di linguaggio suscettibile di operare secondo modalità differenti a prescindere dalla soggettività e dal sapere del personaggio, bensì una figura che deve esprimere una certa cosa, ossia la soggettività, anche dell’autore prima, solo del personaggio poi.

Occorre insistere su questo punto, perché l’area concettuale ricoperta dalla terminologia cinematografica di cui fa uso Pasolini – e che confluisce nella soggettiva libera indiretta – non è del tutto estranea a questo percorso, in

²² Cfr. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Paris, Editions Universitaires, 1965; e E. Dagrada, “Jean Mitry, un sémiologue malgré lui”, *Cinegrafie*, n. 2, 1989. Non sappiamo se Pasolini conoscesse Mitry, ma sappiamo che Mitry conosceva il teorico Marcel Martin, presente alla prima Tavola Rotonda pesarese e autore di *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1955; e che sia Martin, sia Mitry (con André Bazin) sono parte della formazione di Christian Metz, che Pasolini ben conosce e che ben conosce i termini del dibattito sulla soggettiva di quegli anni, in Francia come in Italia (cfr. E. Dagrada, “Le figure dell’“Io” e la nascita della soggettiva”, cit.; e “Thirty Years After”, in *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*, a cura di Guido Kirsten e Margrit Tröhler, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018).

particolare alla sua prima fase. Tecnica *stilistica* in quanto agente su un registro *psicologico*, la soggettiva libera indiretta coincide con quei casi in cui, come nell'impressionismo – ma anche nell'espressionismo, ovvero nell'ambito della “*première vague*”²³ e delle cosiddette avanguardie cinematografiche degli anni Venti del secolo scorso –, un dato modo di vedere il mondo da parte di un personaggio che di fatto coincide con la *Weltanschauung* dell'autore, con la sua *soggettività*, entra in gioco non solo nelle vere e proprie soggettive, bensì anche nelle altre inquadrature comunemente dette oggettive. Con l'aggiunta dell'aggettivazione “libera indiretta”, allora, Pasolini da un lato legittima terminologicamente l'eliminazione delle virgolette, vale a dire l'allargamento dell'ambito di intervento della sua nozione a configurazioni più vaste che non alla sola soggettiva. Dall'altro *aggiunge la poesia*: aggiunge, cioè, quelle modalità di ripresa, quegli elementi tecnico-stilistici atti a produrre effetti lirici. Perché è nel libero indiretto, anzi, nell'indiretto pretestuale che Pasolini individua la presenza di tali elementi e modalità che nel cinema a suo avviso costituiscono appunto gli elementi e le modalità specifiche della lingua della poesia.

Tecnicamente, tale lingua della poesia coincide con uno stile di ripresa non neutrale, non trasparente, bensì aggressivo, irruento, intriso di lirismo soggettivo che si insinua come trasgressivo all'interno dei procedimenti narrativi e prosastici convenzionali su cui è venuto istituzionalizzandosi nel tempo il linguaggio cinematografico. Equivale a una scelta formalistica, a una tecnica che si fa stile attraverso l'uso di inquadrature e ritmi di montaggio ossessivi e scandalosi, in cui per principio e contro un altro canonico principio, si sente la macchina

per delle buone ragioni: l'alternarsi di obiettivi diversi, un 25 o un 300 sulla stessa faccia, lo sperpero dello *zum* [sic], coi suoi obiettivi altissimi, che stanno addosso alle cose dilatandole come pani troppo lievitati, i controtitoli continui e fintamente casuali con i loro barbagli in macchina, i movimenti di macchina a

²³ Cfr. N. Burch, J.-A. Fieschi, “La première vague,” *Cahiers du cinéma*, n. 202, 1968.

mano, le carrellate esasperate, i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili su una stessa immagine ecc. ecc.²⁴

L'esatto contrario di quei "grandi poemi cinematografici" realizzati da Mizoguchi, Charlie Chaplin o Ingmar Bergman, che Pasolini peraltro elogia convintamente e descrive con una sensibilità venata di echi baziniani²⁵. Ma la cui «caratteristica generale e comune era che "non si sentiva la macchina": non erano girati, cioè, secondo un canone di "lingua del cinema di poesia"»²⁶. In essi la poesia non era ottenuta attraverso il «linguaggio in quanto tecnica del linguaggio»²⁷, bensì vi era interna, nella realtà narrata, «come [...] nei racconti di Checov o Melville»²⁸. Perciò non erano poesie, ma racconti realizzati con una lingua della prosa tipica del cinema classico, che aderisce ai significati «mettendosi al loro servizio [...] trasparente fino alla perfezione»²⁹, anziché sovrapporsi «ai fatti, violentandoli attraverso le folli deformazioni semantiche che si devono alla sua presenza come continua coscienza tecnico-stilistica»³⁰ e mediante cui – verrebbe da aggiungere – *si sente la macchina* come sulla pagina *si sente la metrica*.

Ecco perché è anche in controtendenza rispetto alla concezione tradizionale di cinema poetico che Pasolini elabora la propria originale definizione di "cinema di poesia". Intrecciando l'indiretto pretestuale con la gamma delle accezioni evocate nel tempo dalle riflessioni sulla soggettiva e individuando nella soggettiva libera indiretta quell'insieme di procedimenti in cui prevalgono le istanze lirico-soggettive su quelle narrativo-oggettive, che non hanno più nulla a che vedere con la soggettiva, bensì intervengono diffusamente lungo l'opera filmica nella sua interezza e ne costituiscono il presupposto, la condizione stilistica. Come in *Deserto rosso* (1964), in cui

²⁴ P.P. Pasolini, "Il 'cinema di poesia'", cit., p. 189.

²⁵ Sulla possibilità che Pasolini avesse letto Bazin cfr. *infra* la nota 49.

²⁶ Ivi, p. 188.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 189.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

attraverso un personaggio pretesto Michelangelo Antonioni crea «la condizione stilistica per una “sogettiva libera indiretta” che coincide con l'intero film»³¹. Come in *Prima della rivoluzione* (1964), di Bernardo Bertolucci, il cui intero sistema stilistico corrisponde a «una lunga soggettiva libera indiretta, fondata sullo stato d'animo dominante della protagonista del film, la giovane zia nevrotica»³². Come nelle «lunghe “sogettive libere indirette” che mimano lo stato d'animo dei protagonisti»³³ di *A bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960) di Jean-Luc Godard.

Una definizione in cui si assommano le prime due ragioni per cui si rivela fecondo ricostruire il percorso di questo particolare pensiero pasoliniano; mentre è soprattutto nelle considerazioni conclusive che si sostanzia la terza ragione.

Non va dimenticato, infatti, che si tratta di considerazioni occasionate dal mandato di intervenire alla prima Tavola Rotonda pesarese, con un testo presentato senza titolo³⁴, ma tenendo evidentemente conto del titolo programmatico della manifestazione. Pasolini, cioè, mette a fuoco la sua personale concezione di cinema di poesia anche perché è chiamato a dibattere sul tema “La critica e il nuovo cinema”. E a suo avviso «tutta la tendenza dell'ultimo cinema, da Rossellini eletto a Socrate, alla “nouvelle vague”»³⁵, ai film proiettati a Pesaro, va verso un cinema di poesia. Non si sottrae, perciò, alla formulazione di un pensiero che contenga anche un giudizio critico su una

³¹ Ivi, p. 184.

³² Ivi, p. 185.

³³ Ivi, p. 186; Pasolini non cita mai il titolo del film di Godard qui preso a riferimento, ma lo si indovina facilmente e se ne ha conferma nelle dichiarazioni rilasciate nell'intervista a *Filmcritica* in quegli stessi mesi; cfr. *infra* la nota 38.

³⁴ E verosimilmente scritto avendo in mente il titolo “Di un possibile discorso libero indiretto nel cinema”, cfr. *supra* la nota 1, perché in questa fase è soprattutto la premessa teorico-metodologica in cui mette a fuoco gli “strumenti del laboratorio” a interpellare Pasolini; vi ritorna anche sul n. 163 (1966) di *Filmcritica* con un testo dal titolo significativo, “In calce al ‘cinema di poesia’”; o ancora, fra gli altri, in “Cinema di prosa e cinema di poesia”, *Rinascita*, 2 aprile 1966.

³⁵ P.P. Pasolini, “Il ‘cinema di poesia’”, cit., p. 179. Questa è anche la frase con cui, non a caso, inizia il testo pubblicato nel 1965 su *Filmcritica*, cfr. *supra* la nota 2.

produzione che da un lato descrive con parole da cui traspare una fascinazione certa per quelle opere che ne incarnano l'attualità più clamorosa, così come per il talento che trabocca dai film di Antonioni, Bertolucci e Godard qui "analizzati in laboratorio" ricorrendo ad aggettivi come "inebriante" a proposito di *Deserto rosso*³⁶, all'accostamento con i classici del cinema poetico per *Prima della rivoluzione*³⁷, alla realtà frantumata di Georges Bracque per Godard – un autore per il quale in quei mesi Pasolini ha parole di esplicito elogio; intervistato da Luigi Faccini e Maurizio Ponzi per lo stesso numero di *Filmcritica* che pubblica la seconda parte del suo intervento pesarese, alla domanda se conosce il nuovo cinema francese e nello specifico Godard, risponde:

Conosco poco, purtroppo. Godard lo conosco e mi piace moltissimo anche se per ora ho visto solo *A bout de souffle* e *Il nuovo mondo*, l'episodio di *RoGoPaG*. Mi piace perché Godard distrugge certe convenzioni stilistiche precedenti a lui, usa invece certi nuovi procedimenti, per esempio il Rossellini di *Viaggio in Italia*. Fa tutto con una tale vitalità, con una tale capacità figurativa che mi sembra veramente poetico.³⁸

D'altro canto rileva che quello stesso cinema di poesia, così come si presenta a qualche anno dalla sua nascita, sta già formando una tradizione tecnico-stilistica «la cui normatività è già potenziale (da Parigi a Roma, da Praga a Brasilia)»³⁹. Un codice tecnico «nato quasi per insofferenza alle regole, per un bisogno di libertà irregolare e provocatoria, per un diversamente autentico o delizioso gusto dell'anarchia»⁴⁰, che però è già diventato canone e si è diffuso

³⁶ Cfr. P.P. Pasolini, "Il 'cinema di poesia'", cit., in particolare le pp. 184 e 185.

³⁷ A proposito di *Prima della rivoluzione*, degne di nota sono le parole con cui Pasolini descrive «le "insistenze" delle inquadrature e dei ritmi di montaggio, il cui realismo d'impianto (l'ascendenza neorealistica rosselliniana, e il realismo mitico di qualche maestro più giovane) si carica attraverso la durata abnorme di un'inquadratura o di un ritmo di montaggio, fino a esplodere in una sorta di scandalo tecnico» (Ivi, p. 186), dove "il maestro più giovane" è verosimilmente Pasolini stesso, con il quale Bernardo Bertolucci aveva esordito come assistente alla regia di *Accattone* (1961) e che aveva diretto il suo primo lungometraggio, *La commare secca* (1962), su soggetto e sceneggiatura di Pasolini.

³⁸ Luigi Faccini, Maurizio Ponzi, "Intervista con Pier Paolo Pasolini", *Filmcritica*, n. 156-157, aprile-maggio 1965, p. 250.

³⁹ P.P. Pasolini, "Il 'cinema di poesia'", cit., p. 188.

⁴⁰ Ivi, p. 190.

in tutte le cinematografie mondiali. Interrogandosi quindi sull'utilità di aver individuato e a suo modo battezzato questa recente tradizione tecnico-stilistica, «che non ha significato se non si proceda poi a un esame comparativo di questo fenomeno, in una situazione culturale, sociale e politica più vasta»⁴¹, ne ridimensiona il potenziale portato rivoluzionario concludendo che

in un quadro generale, la formazione di una tradizione di “lingua della poesia nel cinema” si pone come spia di una forte e generale ripresa del formalismo, quale produzione media e tipica dello sviluppo culturale del neocapitalismo. (Naturalmente c'è la riserva, dovuta al mio moralismo di marxista, di una possibile alternativa: ossia di un rinnovamento di quel mandato dello scrittore che in questo momento si presenta come scaduto.)⁴²

Sarebbe tuttavia una forzatura cogliere in queste considerazioni l'espressione di un giudizio critico negativo sul cinema di poesia in sé⁴³. Al

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.* Da notare, a proposito di questo passo, un errore nella traduzione francese in cui “spia” diventa “espoir”; uno studio sulla ricezione critica di Pasolini e del suo concetto di cinema di poesia in Francia potrebbe trovarvi materia di riflessione. Lo stesso vale per il ruolo senz'altro esercitato dalle gratificazioni che i *Cahiers du cinéma* riservano a Pasolini ancor prima di pubblicare, nell'ottobre del 1965 (sul già citato n. 171), “Le cinéma de poésie”. Nel numero di agosto dello stesso anno (il 169), infatti, i *Cahiers* pubblicano un'intervista realizzata durante la prima edizione della Mostra pesarese, a opera di Bernardo Bertolucci e Jean-Louis Comolli, con un titolo altisonante: “Le cinéma selon Pasolini” (“Il cinema secondo Pasolini”). Preceduta da un breve testo introduttivo di Comolli, questi vi sostiene che non sia più possibile interpellare in Pasolini solo il cineasta, ma si debba ormai rivolgersi anzitutto al teorico: un riconoscimento che l'Italia di quegli anni nega a Pasolini su più fronti (tranne, non a caso, quello di *Filmcritica*).

⁴³ Scrive Walter Siti: «Nella vulgata delle chiacchiere e dei convegni, Pasolini è presentato come un propugnatore del “cinema di poesia”: nei testi, Pasolini giudica negativamente il “cinema di poesia” (cioè il cinema costruito secondo la lingua della poesia) perché ci vede una “scuola internazionale” di élitarsimo snob – il cinema che lo interessa è invece costruito con la semplicità sintattica della prosa, ma una prosa capace di testimoniare che *la poesia esiste nella Realtà*» (“Tracce scritte di un'opera vivente”, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. LI). Pasolini, però, non giudica mai negativamente il cinema di poesia e, soprattutto, in nessun caso gerarchizza o contrappone il cinema di prosa contro il cinema di poesia o viceversa. Non lo fa quando riflette sulle categorie che va elaborando in queste pagine o altrove, né quando le applica per valutarne le occorrenze o intervenire sulle proprie (cfr. almeno P.P. Pasolini, “Confessioni tecniche”, in *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1966; o le considerazioni raccolte in P. Castaldini, a cura di, “Razionalità e metafora in P. P. Pasolini”, *Filmcritica*, n. 174, 1967). Può modulare il giudizio sui film – esemplare in proposito il carteggio fittizio su *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio, analizzato da Silvia De Laude in “Cinema di prosa” e ‘Cinema di poesia’, *tertium datur*. Su Pier Paolo Pasolini e *I pugni in tasca* di Marco

contrario: ciò che si impone qui, anzitutto a Pasolini, è semmai la problematicità che consegue a quanto messo a fuoco nelle pagine precedenti e che conduce all'individuazione di due rischi – due limiti virtuali – da scongiurare.

Il primo è lo spauracchio dell'omologazione conseguente alla famigerata egemonia culturale neocapitalistica. Sebbene scaturita da un bisogno di trasgressione e di "libertà irregolare e provocatoria", dall'"insofferenza alle regole", ma anche da un "diversamente autentico o delizioso gusto dell'anarchia", *questa*⁴⁴ lingua tecnica del cinema di poesia sembra minacciata dallo spettro di un metalinguismo di maniera fine a se stesso (le già sottolineate "ragioni ora buone, ora cattive"), se non addirittura dalla sua canonizzazione in parte già in atto a Pesaro. Ossia: dall'inevitabile vanificazione della trasgressione stessa.

Il secondo è insito nella figura di stile qui eretta a emblema del cinema di poesia, la soggettiva libera indiretta, che impone ai suoi registi-autori-poeti di esprimersi attraverso personaggi pretesto scelti nel proprio ambito sociale e che Pasolini definisce «squisiti fiori di borghesia»⁴⁵, a loro analoghi per cultura, lingua e psicologia. Nell'impossibilità, per un autore borghese come Antonioni, Bertolucci, Godard e naturalmente Pasolini, di annullare la specificità del proprio sguardo borghese anche quando sceglie di esprimersi attraverso personaggi appartenenti ad altri ambiti, necessariamente

Bellocchio", *Engramma*, n. 172, 2020. Ma non quello sul cinema di poesia come potenziale – come potenza –, che resta inscindibile da ciò che per Pasolini è il potenziale poetico del cinema in sé. Si vedano e si ascoltino, in proposito, le dichiarazioni perentorie rilasciate da Pasolini in *Appunti per un Critofilm* (Maurizio Ponzi, 1967), qui riprodotte in esergo, per il cui reperimento ringrazio Carla Consalvi ed Emanuele Gagliardi (Teche Rai), già in parte anticipate nell'agosto del 1965 sui *Cahiers du cinéma* (cfr. *supra* la nota 42) e riprese perfino in occasione dei campionati mondiali di calcio del 1970 nel divertente, ma serissimo, "Il calcio 'è' un linguaggio con i suoi poeti e prosatori", *Il Giorno*, 3 gennaio 1971 (ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.).

⁴⁴ Cfr. di nuovo le dichiarazioni di Pasolini in Castaldini, a cura di, "Razionalità e metafora in P. P. Pasolini", cit.

⁴⁵ P.P. Pasolini, "Il 'cinema di poesia'", cit., p. 191. Illuminante in proposito il risvolto scritto da Pasolini per la pubblicazione di S. Citti, *Ostia*, Milano, 1970 (ora in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit.).

mitizzati e assimilati attraverso la tipizzazione dell'anomalia, della nevrosi o dell'ipersensibilità, dato che per Pasolini anche nel cinema la borghesia identifica se stessa con l'umanità intera «in un interclassismo irrazionalistico»⁴⁶.

Ma è proprio quando si profila all'orizzonte lo spettro dell'omologazione che in Pasolini si affaccia la ricerca del mito dell'origine – quello del Terzo Mondo rivoluzionario, delle popolazioni primitive, dei sottoproletari delle borgate, dell'Italia meridionale contadina e di tutto ciò che identifica con l'incorrotto. Un mito che nel cinema Pasolini rintraccia appunto nell'epoca delle origini, la cui alterità potenziale rispetto al percorso imposto in seguito dall'istituzione⁴⁷ coincide con l'esaltazione della materialità oggettuale onirica e primitiva *naturalmente poetica* descritta nella prima parte di questo saggio – mai modificato in tutta la sua lunga storia editoriale, se non per punteggiatura e capoversi –, attraverso cui meglio di tutto il cinema si dimostra capace di riprodurre la realtà con la realtà e diviene per questo il terreno di elezione dell'agire artistico pasoliniano:

Ora io ho dato varie spiegazioni del perché io ami il cinema e sono passato al cinema. Una spiegazione è stata questa: ho voluto adoperare una tecnica diversa, spinto dalla mia ossessione espressiva, ma è una spiegazione sbagliata. Un'altra spiegazione è che io ho voluto cambiare lingua abbandonando la lingua italiana, l'italiano, per una forma di protesta contro la lingua e la società, ma anche questa è probabilmente una spiegazione parziale. La vera spiegazione è che io facendo cinema riproduco la realtà. Quindi sono immensamente vicino a questo primo linguaggio umano che è l'azione dell'uomo che si rappresenta nella vita, nella realtà.⁴⁸

⁴⁶ P.P. Pasolini, "Il 'cinema di poesia'", cit., p. 191.

⁴⁷ Sul possibile legame tra cinema delle origini e avanguardie (le "premières vagues", ancor prima delle "nouvelles vagues"), qui intuito da Pasolini con sorprendente lungimiranza, cfr. in particolare lo studio a venire di T. Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, nn. 3-4, 1986, ripubblicato con alcune varianti e il titolo "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, a cura di Th. Elsaesser, London, BFI Publishing, 1990.

⁴⁸ Pasolini in *Appunti per un Critofilm* (cit.).

Analogamente, proprio la componente riproduttiva del mezzo cinematografico – così vicina a quella descritta da André Bazin, che certo Pasolini conosceva⁴⁹ – gli consente di definire il cinema come una lingua scritta della realtà, ossia dell'azione, da sperimentare in un continuo confronto con la possibilità di esprimersi attraverso l'autenticità comunicativa del linguaggio del corpo e delle azioni umane. Perché solo la possibilità di riprodurre l'innocenza originaria del corpo e del suo linguaggio comunicativo naturale può offrire a Pasolini una via di scampo per farsi altro da sé (per *uscire da sé*⁵⁰). Può consegnargli l'utopia del cinema come linguaggio materico e corporeo per liberarsi degli occhi di squisito fiore di borghesia: una contraddizione evidente, ma quanto seducente.

Ciò che sottende questo saggio pasoliniano, insomma, è anche l'ennesima occasione per riflettere su di sé e sul proprio operato e mandato di poeta, artista e intellettuale: quello che gli si presenta come scaduto, ma che nelle parole conclusive del saggio Pasolini afferma rinnovato da un neocapitalismo che «riattribuisce ai poeti una funzione tardo-umanistica: il mito e la coscienza tecnica della forma»⁵¹.

⁴⁹ Le convergenze tra le idee di fondo della semiologia pasoliniana e le riflessioni di André Bazin sono state colte in passato da studiosi poi arenatisi di fronte al fatto che «non esistono citazioni dirette che permettono di affermare con certezza la conoscenza da parte di Pasolini del pensiero di Bazin. (È vero che Pasolini accolse un'antologia di scritti di Bazin nella collana da lui diretta per Garzanti, ma ciò avvenne solo nel 1973)» (A. Costa, *Immagine di un'immagine*, Torino, Utet, 1993, p. 155). I saggi decisivi di Bazin, però – in particolare “Ontologia dell'immagine fotografica” e “L'evoluzione del linguaggio cinematografico” –, erano già apparsi in traduzione italiana nel 1962, riuniti sotto il titolo “Tipicità ed evoluzione del linguaggio cinematografico”, sul nn. 122-123 di *Filmcritica*, una rivista su cui Pasolini è variamente presente dalla fine degli anni Cinquanta e che legge e talvolta commenta con chi, sempre su quelle pagine, lo intervista. Quindi una conoscenza diretta di Bazin da parte di Pasolini è molto più che probabile, in particolare dei testi maggiormente contagiosi per l'elaborazione di “La lingua scritta della realtà” (in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972) e “La lingua scritta dell'azione” (in AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989), quest'ultimo letto nel 1966 alla seconda edizione della Tavola Rotonda pesarese.

⁵⁰ Cfr. in proposito W Siti, “Il sole vero e il sole sulla pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini”, *Rivista di letteratura italiana*, vol. VII, n. 1, 1989.

⁵¹ P.P. Pasolini, “Il ‘cinema poesia’”, cit. p. 191.

E per Pasolini rintracciare la poesia nel cinema in quel potenziale connubio tra natura e trasgressione contrapposti a cultura e convenzione – ossia nella materialità brutta dei suoi “archetipi comunicativi naturali” a contatto con una tecnica di ripresa che non li neutralizzi – che non ne neutralizzi, cioè, la potenziale carica eversiva – equivale a ricondurre tale tecnica a tutto quanto sottende la propria attività di poeta, saggista, pittore e scrittore ancor prima che cineasta, contrassegnata da un’incontenibile ossessione materica, oltre che dalla vocazione alla trasgressione. Vuol dire fare del cinema – quindi della propria scelta di lavorare con il cinema – la volontà di esprimersi direttamente attraverso il luogo stesso di quella materialità irruenta, onirica e visionaria che costituisce l’universo stesso della poesia.

Riferimenti

Bibliografia

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

BAZIN, André, “Tipicità ed evoluzione del linguaggio cinematografico” (tr. it. di Adriano Aprà di “Ontologia dell’immagine cinematografica”, “Il mito del cinema totale”, “L’evoluzione del linguaggio cinematografico” (Or. “Ontologie de l’image photographique” [1945], “Le mythe du cinéma total” [1946], “L’évolution du langage cinématographique” [1950-1955]”, in *Qu’est-ce que le cinéma ? I, Ontologie et langage* Paris, Cerf, 1958), *Filmcritica*, nn. 122-123, giugno-luglio 1962, pp. 291-308.

BERTOLUCCI, Bernardo, COMOLLI, Jean-Louis, “Il cinema secondo Pasolini” (Or. “Le cinéma selon Pasolini”, *Cahiers du cinéma*, n. 169, agosto 1965), tr. it in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, II, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 2890-2907.

- BURCH, Noël, FIESCHI, Jean-André, “La première vague,” *Cahiers du cinéma*, n. 202, giugno-luglio 1968, pp. 20-25.
- CASTALDINI, Paolo (a cura di), “Razionalità e metafora in P. P. Pasolini”, *Filmcritica*, n. 174, febbraio 1967, pp. 29-34.
- COSTA, Antonio, 1993, *Immagine di un'immagine*, Torino, Utet, 1993.
- DAGRADA, Elena, “Sulla soggettiva libera indiretta”, *Cinema & Cinema*, n. 43, 1985, pp. 48-55.
- , “Jean Mitry, un *sémiologue malgré lui*”, *Cinegrafie*, n. 2, 1989, pp. 121-127.
- , “Le figure dell’Io’ e la nascita della soggettiva”, in *Modelli non letterari nel cinema*, a cura di Lucilla Albano, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 63-80.
- , *Between the Eye and the World. The Emergence of the Point-of-View Shot, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang*, 2014.
- , “Thirty Years After”, in *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*, a cura di Guido Kirsten e Margrit Tröhler, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, pp. 435-437.
- , “Grandma’s Reading Glass (1900)”, in *Il cinema dello sguardo. Dai Lumière a Matrix*, a cura di Federico Pierotti e Federico Vitella, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 30-34.
- DE LAUDE, Silvia, “‘Cinema di prosa’ e ‘Cinema di poesia’, *tertium datur*. Su Pier Paolo Pasolini e *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio”, *Engramma*, n. 172, marzo-aprile 2020 (http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3868)
- DESOGUS, Paolo, *Laboratorio Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2018.

ECO, Umberto, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano, Bompiani, 1967.

—, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.

—, “Sulle articolazioni del linguaggio cinematografico” (1967), ora in AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 389-413.

EPSTEIN, Jean, *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, La Sirène, 1921.

FACCINI, Luigi, PONZI, Maurizio, “Intervista con Pier Paolo Pasolini”, *Filmcritica*, nn. 156-157, aprile-maggio 1965, pp. 245-251.

GUNNING, Tom, “The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, nn. 3-4, 1986, pp. 63-70.

—, “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, a cura di Thomas Elsaesser, London, BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.

HERCZEG, Giulio, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.

MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1955.

METZ, Christian, “Le cinéma : langue ou langage ?”, *Communications*, n. 4, 1964, pp. 52-90.

—, “Le cinéma moderne et la narrativité”, *Cahiers du cinéma*, n. 185, dicembre 1966, pp. 42-69.

—, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film* (Or. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991), tr. it. di Antonietta Sanna, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Paris, Editions Universitaires, 1965.

MORAVIA, Alberto, "Il regista con la grammatica", *L'Espresso*, 3 aprile 1966.

PASOLINI, Pier Paolo, "Il 'cinema di poesia'", *Filmcritica*, nn. 156-157, aprile-maggio 1965, pp. 275-285.

—, "Intervento sul Discorso Libero Indiretto", *Paragone*, n. 184, giugno 1965, pp. 121-144.

—, "Le cinéma de poésie", *Cahiers du cinéma*, n. 171, ottobre 1965, pp. 55-64.

—, "La volontà di Dante a essere poeta", *Paragone*, n. 190, dicembre 1965, pp. 57-71.

—, "In calce al 'cinema di poesia'", *Filmcritica*, n. 163, gennaio 1966, pp. 8-12.

—, "Il 'cinema di poesia'" (1965), in *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 7-31.

—, "Confessioni tecniche", in *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 44-56.

—, "Cinema di prosa e cinema di poesia", *Rinascita*, 2 aprile 1966, pp. 26-27.

—, [s.t., 1965], *Marcatré*, nn. 19-20-21-22, aprile 1966, pp. 10-18.

—, [Risvolto], in Sergio Citti, *Ostia*, Milano, 1970 (ora in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2541-2542.

- , “Il calcio ‘è’ un linguaggio con i suoi poeti e prosatori”, *Il Giorno*, 3 gennaio 1971 (ora in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2545-2551).
- , “Il ‘cinema di poesia’” (1965), in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 171-191.
- , “La lingua scritta della realtà” (1966), in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 202-230.
- , “Il codice dei codici” (1967), in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 281-288.
- , “La lingua scritta dell’azione” (1966), in AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 215-244.
- , “La mimesi dello sguardo”, in AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 17-35.
- , “Il ‘cinema di poesia’” (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1461-1488.
- , *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- SEGRE, Cesare, “La volontà di Pasolini ‘a’ essere dantista,” *Paragone*, n. 190, dicembre 1965, pp. 80-84.
- SITI, Walter, “Tracce scritte di un’opera vivente”, in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, pp. XI-XCII.

—, “Il sole vero e il sole sulla pellicola, o sull’espressionismo di Pasolini”,
Rivista di letteratura italiana, vol. VII, n. 1, 1989, pp. 97-135.

Filmografia

PONZI, Maurizio, *Appunti per un Critofilm* (1967).