

# “Ciò che realmente una cosa è”. Il montaggio della vita secondo Pasolini

Sebastiano Vecchio  
Università di Catania  
[s.vecchio@unict.it](mailto:s.vecchio@unict.it)

*L'importante è raccontare*  
(L. V.)

*ABSTRACT:* The full significance of phenomenological experience was one of Pasolini's favourite subjects, declined in terms of 'Reality as Language'. Another semiotic theme of Pasolini as a cinema theorist, was the idea of individual existence as a sequence shot, to which the editing operation constituted by death gives order and sense. The article, based on Fabbri, Peirce and Ricœur, suggests an interpretation of that idea, in the direction of the narrative constitution of personal identity – as an effect of final subjectivity.

## 1.

Nei primi mesi del 1975 Pier Paolo Pasolini apriva quella strana opera pedagogica che doveva essere *Gennariello* sul tema del 'linguaggio primo delle cose': «Le tue fonti educative più immediate – spiegava – sono mute, materiali, oggettuali, inerti, puramente presenti. Eppure ti parlano. Hanno un loro linguaggio» (1976: 31). Era il frutto delle riflessioni a cui nel decennio precedente lo aveva indotto 'una cosa enormemente semplice', da lui capita però solo grazie al cinema: «la realtà si esprime da sola», scriveva in *Empirismo eretico* (1972: 137), dunque in definitiva la realtà è un linguaggio.

Con riguardo a quelle riflessioni, in un saggio di trent'anni dopo dedicato a un ripensamento della questione dell'iconismo Umberto Eco ha affermato che un certo scritto di Pasolini, al di là della specifica controversia ormai datata, «andrebbe rimediao oggi in chiave peirceana» (1997: 301). Si riferiva a *Il codice dei codici*, un intervento del 1967 nel quale lo scrittore, ribattendo alla critica di

«singolare ingenuità semiologica» mossagli da Eco allora – e poi confluita nella *Struttura assente* –, invitava a considerare l'analisi «del più sottostante di tutti i codici [...], quello che riguarda la percezione sensoriale» (1972: 279). A questo livello profondo, puntualizzava, l'accusa rivoltagli di tradire la semiologia pretendendo di «ricondurre i fatti di cultura a fenomeni di natura» si rivela frutto di un equivoco, in quanto il suo intendimento era precisamente quello opposto di *portare la Semiologia alla definitiva culturizzazione della natura*, nella convinzione che «una Semiologia Generale della realtà sarebbe una filosofia che interpreta la realtà come linguaggio».

Un'eco peirciana in effetti si avverte: così come per Pasolini, se la realtà è un linguaggio, è il linguaggio di B. (abbreviazione di Dio, Brama; 280), allo stesso modo per Peirce «l'universo è un vasto *representamen*, un grande simbolo del disegno di Dio» (CP 5.119). C'è da notare che la svolta 'semiologica' di Pasolini per un verso accompagna l'abbandono della forma romanzo e il passaggio al cinema, per l'altro manifesta quello che nel risvolto di *Alì dagli occhi azzurri* (novembre 1965) veniva chiamato «una sorta di sogno dell'oggettività»; la fine dell'iniziale 'ipotesi di coerente realismo', lì evocata, coincide insomma, come si vede, con la scoperta della semiologia in quanto approccio diretto alla realtà.

In ogni caso, quella della realtà come linguaggio era un'idea che Pasolini ribadiva continuamente, in quella seconda metà degli anni Sessanta e specie in quell'anno 1967: «La realtà ha un suo linguaggio – anzi, è un linguaggio – che, per essere descritto, necessita di una "Semiologia Generale", che per ora manca, anche come nozione (i semiologi [...] non hanno ancora scoperto che la semiologia è la scienza descrittiva della realtà)» (240); e ancora: «La Semiologia ha preso in considerazione i più impensati aspetti del linguaggio della Realtà: ma mai la Realtà stessa come linguaggio. [...] Non ha ancora compiuto il passo che la porterebbe a essere Filosofia in quanto descrizione della Realtà come linguaggio» (250).

## 2.

Con la sua 'scelta di tipo fenomenologico' di ragionare su quello che chiamava *significante del mondo*, Paolo Fabbri andava tutto sommato in una direzione non molto divergente da quella appena richiamata. Il mondo naturale, sosteneva infatti, non è una referenza cieca, è insieme alla lingua il luogo «in cui la manifestazione si esprime», ossia «è un mondo già di segni, è un mondo la cui espressione è organizzata» e che «ci parla, ma implicitamente» (1990: 328). Tanto già basterebbe a ridimensionare la presunta ingenuità semiologica di

Pasolini, a più forte ragione giacché la tesi è sostenuta da Fabbri a prescindere da lui che non viene citato.

Portando avanti la rimeditazione auspicata da Eco, Claudio Paolucci ha invece espressamente provveduto a mostrare quanto poco ingenua fosse la tesi di Pasolini, che a suo dire non poteva non essere fraitesa «dal momento che poneva una serie di problemi che la semiotica vedrà solamente quarant'anni dopo» (2008: 76); di essa ha messo in luce la profondità teorica e la rispondenza con la semiotica faneroscopica – non fenomenologica – di Peirce, segnalando altresì come da una parte Deleuze nel difenderla l'abbia fraintesa e dall'altra lo stesso Eco abbia poi sostenuto posizioni sostanzialmente analoghe. In questa breve nota seguono un filo minore legato a quelle riflessioni pasoliniane.

Per afferrare il filo, riprendo l'osservazione di Fabbri sul risalto che nella sua impostazione acquistano i temi connessi del soggetto e della percezione, con la conseguente necessità di spiegare «come dalle configurazioni statiche del mondo si possa passare a una configurazione dinamica»; a venire in primo piano è insomma la questione del ritmo, «cioè dei modi della scansione temporale dei processi di significazione» (329). Anche in questo caso la segnalazione è accostabile da una parte, in generale, al principio semiologico enunciato da Pasolini secondo cui «per ogni altro codice derivato, la Realtà si presenta come successività e, per di più, come finitezza, mentre per il Codice dei Codici la Realtà è circolarità e illimitatezza» (1972: 297); dall'altra, in maniera più ravvicinata, alla sua affermazione che la differenza tra realtà e cinema «è una questione, come dire, di *ritmo temporale*» (245; corsivo mio). Secondo quali modalità?

### 3.

C'è un passo di un racconto di Giorgio Celli (1994: 30) che isola bene il punto:

Il nostro corpo, veduto non solo nello spazio, ma con il suo, diciamo pure appannaggio cronologico, ci apparirebbe come una sequenza di milioni e milioni di corpi/attimo, una galassia di noi stessi/siamesi, l'uno che esce dall'altro, fotogrammi del film della nostra esistenza, di cui percepiamo solo l'ultima istantanea (corsivo mio).

Tuttavia, ammette l'io narrante, questo «essere mostruoso e polimorfo», questa «idra temporale a milioni di teste» costituisce «l'organo morganatico attraverso il quale noi radichiamo nel mondo».

È il classico problema di come la discretezza degli istanti si risolve nella continuità del tempo, un problema che interessò Charles Sanders Peirce a più riprese, come nel caso del brano seguente tratto da «un'analisi della sostanza della legge del tempo» (CP 1.494):

L'evento è la giunzione esistenziale di stati [...] la cui combinazione in un soggetto violerebbe la legge logica della contraddizione. Perciò l'evento, considerato come giunzione, non è un soggetto e non inerisce a un soggetto. Allora che cos'è? Il suo modo d'essere è la *quasi-esistenza esistenziale*, ovvero quell'approccio all'esistenza in cui i contrari si possono unire in un unico soggetto. Il tempo è quella diversità di esistenza per cui ciò che è esistenzialmente un soggetto viene abilitato a ricevere determinazioni contrarie nell'esistenza. "Filippo è ubriaco e Filippo è sobrio" sarebbe assurdo, se il tempo non rendesse il Filippo di stamattina un altro Filippo rispetto al Filippo di ieri sera. La legge [del tempo] è che nulla esiste diadicamente come soggetto senza la diversificazione che gli permette di ricevere accidenti contrari. Il Filippo istantaneo che può essere al contempo ubriaco e sobrio ha un essere potenziale che non perviene affatto ad esistenza.

In realtà, a dispetto dei Filippi siamesi, «quali che siano i processi psichici sottostanti, noi sembriamo percepire un autentico flusso del tempo tale per cui gli istanti si fondono l'uno nell'altro senza individualità separate» (CP 5.205).

Ma seguiamo la relazione tenuta nel 1967 da Pasolini a Pesaro, nelle sue due parti (*Osservazioni sul piano-sequenza* e *Essere è naturale?*) e compresa l'appendice (l'articolo *I segni viventi e i poeti morti*, dove in origine i *segni* erano *sintagmi*) (1972: 237-247 e 250-255). Guida il ragionamento una serie di passaggi: la realtà 'parla', si esprime da sé, è un linguaggio; il cinema riproduce la realtà 'scrivendola' come un infinito piano-sequenza; i singoli film danno senso al linguaggio d'azione mediante il montaggio. 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 inespresso». Ed ecco l'analogia spiazzante tra la morte e il montaggio:

È dunque assolutamente necessario morire, perché, *finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci* (corsivo nel testo).

Ciò che un piano-sequenza allo stato puro esprime è semplicemente *c'è*, anzi *essere*. Ma essere non è naturale, è «portentoso, misterioso e, semmai, assolutamente innaturale»; è qualcosa che mette paura per via «dell'ambiguità terribile della realtà dovuta al fatto che essa è fondata su un equivoco: il passare del tempo». Da questo punto di vista tra vita e cinema non c'è differenza; la differenza c'è nei singoli film, dove invece un'azione ha «il suo senso già compiuto e decifrabile, come se la morte fosse già avvenuta», perché il suo tempo «non è quello della vita quando vive, ma della vita dopo la morte».

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* (corsivo nel testo).

Ne discende un'alternativa semplice quanto radicale, comunque la si formuli: sia che si dica «o essere immortali e inespressi o esprimersi e morire», sia che si dica «o esprimersi e morire o essere inespressi e immortali».

Il cinema – non il singolo film – «è un piano-sequenza infinito che esprime la realtà con la realtà»; ma mentre ciò che rende la realtà 'naturalistica', cioè irreali, è il tempo, il cinema non è irreali: la realtà infatti è fondata su un'illusione, «ossia sul passare di qualcosa che non c'è, il tempo», il cinema al contrario è fondato «sull'abolizione del tempo come continuità, e quindi sulla sua trasformazione in realtà significativa e morale sempre». E dal momento che il montaggio dei film è «molto simile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori dal tempo», questa caratteristica si riflette sulla loro astrazione che è il cinema: «il cinema in pratica è come una vita dopo la morte». (Sarà per questo che un tale diceva: «Il cinema è il regalo più bello che i sensi ci potessero fare»).

## 4.

L'immagine di Celli, così, si trasfigura. L'esistenza di ogni persona smette di apparire un susseguirsi di fotogrammi proprio grazie all'ultima istantanea, che conferisce senso alla vita narrativizzandola in una storia. Lo sosteneva anche Peirce: «Ciò che realmente una cosa è, è ciò che *alla fine* può venirsi a sapere che sia nello stato ideale di completa informazione» (CP 5.316; corsivo mio).

E cosa vuol dire creare una storia? Posto che ciò con cui abbiamo a che fare è sempre «una successione discreta, aperta e teoricamente indefinita di avvenimenti», risponde Paul Ricœur (1984: 171), dal punto di vista temporale comporre una storia significa *trarre una configurazione da una successione* introducendovi l'integrazione, la culminazione e la chiusura – una risposta non molto diversa da quella di Pasolini che parlava di coordinazione, completezza, comprensibilità (1972: 239). In effetti, «una vita è solo un fenomeno biologico finché non viene interpretata», e d'altronde l'azione non è mai un dato bruto ma «è sempre simbolicamente mediata» (Ricœur 1984: 179-180). La conseguenza è evidente:

La nostra vita, colta con un solo sguardo, si mostra come il campo di un'attività costitutrice, derivata dall'intelligenza narrativa, con cui cerchiamo di ritrovare, e non semplicemente d'imporre dal di fuori, *l'identità narrativa che ci costituisce*. [...] In tal modo impariamo a diventare il *narratore della nostra storia* senza diventare interamente *l'autore della nostra vita* (184-185; corsivo nel testo).

L'io sostanziale a cui tanto teniamo è in realtà un io 'narcisista' che incorre nell'ammonimento di Peirce: «l'identità che ti piace attribuirti è, in massima parte, la più volgare illusione della vanità»; fondato sulla 'metafisica della malvagità', un tale io isolato e sempre identico risponde a quella che il propugnatore del sinechismo chiamava «concezione barbarica dell'identità personale», totalmente dimentica del principio secondo cui «il tuo prossimo, in una certa misura, è te stesso» (CP 7.571-2).

Torna dunque la questione del soggetto posta da Fabbri; ma 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 Ricœur, 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). Sono tutte considerazioni a cui può dare spunto il pensiero di Pasolini sul montaggio finale. («Magari l'uomo avesse il coraggio di applicare questo pensiero alla sua vita!», commentava quel tale).

## Bibliografia

- CELLI, G. 1994. *Dio fa il professore*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ECO, U. 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- FABBRI, P. 1990 «Il significante del mondo», in FABBRI P e MARRONE G. (a cura di), *Semiotica in nuce*, vol. II: *Teoria del discorso*. Roma: Meltemi, 2001, 328-335.
- PAOLUCCI, C. 2008. « La "lingua scritta della realtà" tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze», *Versus*, 106, 67-83.
- PASOLINI, P. P. 1991 [1972]. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- 1976. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi
- PEIRCE, CH. S. 1931-1958. *CP Collected Papers*, 8 voll. Cambridge (Mass.): Belknap,
- RICCEUR, P. 1984. «La vita: un racconto in cerca di un narratore», in JERVOLINO, D. 1994. *Filosofia e linguaggio*. Milano: Guerini, 169-185.