

## Il mistero del «linguaggio della realtà» e l'enigma dell'«immagine interna»: Un dialogo tra Pier Paolo Pasolini ed Emilio Garroni

di

SARA FORTUNA

**ABSTRACT:** *The Mystery of the “Language of Reality” and the Enigma of the “Inner Image”: A Dialogue between Pier Paolo Pasolini and Emilio Garroni.* This article aims to establish a dialogue between two quite different personalities whose exchange seems limited to a specific moment in their artistic and intellectual journeys. To achieve this, the first part of the paper provides an overview of the linguistic, semiotic, and philosophical contexts of both thinkers and seeks to comprehend how they succeeded to formulate an original reflection. In the case of Pasolini, his eclectic approach enabled him to develop insightful theoretical perspectives (such as his exploration of the limits of double linguistic articulation). As for Garroni, his departure from the structuralist semiotic and linguistic paradigm allowed for an aesthetic turn: a thirty-year examination of Kant's *Critique of Pure Judgment*. The second part of the article compares Garroni's final book, *Immagine, linguaggio, figura* (2005), which analyzes the relationship between inner image, verbal language, and the arts (including painting, music, poetry, and narrative), with Pasolini's reflections on a similar topic about the ideas of his former professor: the art critic Roberto Longhi. In doing so, the article highlights the parallels between their analyses of the perceived meaningful world (Pasolini's language of reality), human language (especially its poetic expression), and diverse artistic practices (particularly painting and cinema). Furthermore, the article elucidates the ethical and political dimensions embedded within their reflections.

**KEYWORDS:** Double Articulation, «Language of Reality», Cinema, Painting, Origin of Language, Garroni, Pasolini, Vico, Italian Theory

**ABSTRACT:** Questo articolo intende stabilire un dialogo tra due figure piuttosto lontane tra di loro che sembrano aver interagito solo in un momento preciso del loro percorso artistico e intellettuale. A tale scopo si delinea, nella prima parte del contributo, il contesto linguistico, semiologico e filosofico in cui entrambi si sono mossi per comprendere in che modo sono approdati poi a posizioni originali: Pasolini attraverso una riflessione estetica eclettica che gli ha consentito di avere intuizioni teoriche notevoli (ad esempio sui limiti del concetto di doppia articolazione) e Garroni attra-

Contributo sottoposto a *double-blind peer review*. Ricevuto: 08.07.2023; accettato: 05.09.2023.

© L'Autore 2023. Pubblicato da Syzetesis - Associazione filosofica. Questo è un articolo Open Access, distribuito ai sensi della licenza CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), che ne consente la riproduzione e distribuzione non commerciale, a condizione che l'opera originale non sia alterata o trasformata in alcun modo e che sia opportunamente citata. Per utilizzi commerciali contattare [associazione@syzetesis.it](mailto:associazione@syzetesis.it).

verso l'abbandono del paradigma semiologico e linguistico strutturalista e l'adesione a un paradigma estetico attraverso un confronto serrato, durato più di trent'anni, con la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant. La seconda parte dell'articolo è dedicata a un confronto tra l'ultima opera di Garroni, *Immagine, linguaggio, figura* (2005), che tematizza, da una parte, il rapporto tra la percezione umana identificata con la produzione di immagini interne e il linguaggio verbale, e le arti (figurative, musicali, poetico-letterarie, etc.), e dall'altra, le riflessioni pasoliniane dedicate alle questioni analoghe, in relazioni alle posizioni critiche del suo maestro: il critico d'arte Roberto Longhi. L'obiettivo è mostrare alcune affinità nel modo in cui i due autori concepiscono il rapporto tra mondo e linguaggio (in particolare l'espressione poetica) e le diverse produzioni artistiche (in entrambi con un'attenzione peculiare alla pittura e al cinema) e di mettere in luce la valenza etico-politica delle loro riflessioni.

KEYWORDS: Doppia articolazione, "linguaggio della realtà", cinema, pittura, origine del linguaggio, Garroni, Pasolini, Vico; *Italian Theory*

### o. Introduzione

Questo intervento trae origine da un precedente contributo presentato a un convegno dedicato al rapporto tra Pasolini e Roberto Longhi<sup>1</sup>. In quel contesto, avevo creato una sorta di chiasmo tra Pasolini e Garroni utilizzando la figura e le riflessioni estetiche di Longhi come elemento di mediazione. Tale elemento mediatore mi è in seguito apparso troppo circoscritto rispetto alla portata delle intersezioni teoriche di natura semiotica e filosofico-linguistica; mi sono perciò ritrovata nella non facile situazione di avviare un confronto tra due personalità diversissime tra di loro, con cui ho avuto rapporti non commensurabili. Se infatti con Pasolini, morto quando avevo sei anni, ho avuto anzitutto la relazione che si ha con un autore entrato a pieno diritto in un canone letterario, che infatti ho scoperto e letto ai tempi della scuola leggendo i romanzi romani, di Garroni, del suo insegnamento filosofico, ho avuto esperienza diretta perché sono stata sua allieva all'università, avendo seguito le lezioni di Estetica

---

<sup>1</sup> Il convegno aveva come titolo *Ecrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XX siècle*, organizzato dalle università Paris 4 Sorbonne, di Bologna e della Picardie, ha avuto luogo il 26-28 marzo 2015. Ringrazio Davide Luglio, Marco Bazzocchi e Lorenzo Vinciguerra per avermi coinvolto in un contesto così stimolante.

da lui tenute per diversi anni. Emilio Garroni è stato per me quel che si usa chiamare un maestro, intendendo con questo termine un riferimento intellettuale costante e un'ispirazione che va oltre il raggio di quello che è stato il tempo e lo spazio in cui si è verificata una relazione formativa, un rapporto pedagogico speciale. Ricordo un sogno fatto appena laureata: Emilio Garroni teneva una lezione in un cinema strapieno (come lo erano le aule dei suoi corsi universitari), il contenuto per effetto onirico si riduceva a un'ammonizione anodina che sentivo rivolta a me sola: nella vita ci vuole esperienza. Quello dell'esperienza era certo un tema fondamentale della filosofia di Garroni, in particolare in relazione alla sua lettura della *Critica della facoltà di giudizio* di Kant. Tuttavia, si trattava di un'apertura di senso all'esperienza in genere, e non all'esperienza individuale, quella che va poi a riempire le biografie e a cui il sogno mi invitava ad attingere maggiormente. Direi però che quel tipo di esperienza lì non era il forte neppure di Garroni e non è un caso che la biografia pubblicata sulla cattedra internazionale Emilio Garroni, fondata dai suoi allievi dopo la sua morte, ospiti solo poche righe, lo stretto indispensabile, il monogramma della biografia per dirla con un'espressione kantiana<sup>2</sup>.

Ricostruendo invece un'ennesima volta la biografia di Pasolini sono stata colta di nuovo da un senso di vertigine di fronte a un movimento vorticoso e inarrestabile: qualcosa di simile lo provo quando visito il Museo Picasso a Parigi, un sentimento quasi di sgomento verso un processo di trasformazione che a un certo punto appare virtualmente inesauribile. Nella vita di Pasolini, si mescolano tante cose diverse con un'intensità che produce l'illusione di una moltiplicazione di vite; allo slancio che l'ha mosso ha saputo lui stesso dare la denominazione più appropriata, amore per la vita. Assai diverso l'atteggiamento esistenziale di Garroni; poco prima della pubblicazione nel 2005 di *Immagine, linguaggio, figura*<sup>3</sup>, ero andata a fare visita a Emilio a casa, avevamo parlato del suo libro in uscita e mi aveva detto che lo avrebbe dedicato alla moglie, idealmente con questa formulazione: «Alla mia amata compagna di una vita non amata». O qualcosa del genere. Poi, consigliato da persone vicine, aveva modificato la formulazione della dedica, mi aveva raccontato. Il suo atteggiamento verso la vita era segnato, credo, da un sentimento di

---

<sup>2</sup> Si vedano le informazioni presenti sul sito della Cattedra internazionale Emilio Garroni, [www.cieg.info](http://www.cieg.info).

<sup>3</sup> E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 98.

distacco e da una forma esistenziale di dispiacere. Quanto esso abbia a che fare con e si esprima in un'attività filosofica è difficile da capire in generale e rispetto al caso concreto di Garroni. Ma mi ha aiutato a capirlo meglio Giovanni, suo figlio, architetto e teorico il cui saggio sull'imprecisione è citato con stima e affetto da Emilio nel suo ultimo libro<sup>4</sup>. Per preparare l'intervento su Pasolini, Longhi e Garroni avevo chiesto aiuto a Giovanni che mi aveva mandato alcune pagine preziose, piene di dettagli biografici e indicazioni bibliografiche importanti. Un riferimento sull'attività di pittore del padre mi aveva colpita:

Emilio ha fatto il critico d'arte (critico d'arte?), l'autore televisivo, il filosofo, il letterato. Ma nasce pittore, pittore pigro. [...] il pittore è implicato con la materia, la tocca e la dispone, e questo a mio padre – alla lunga – veniva a uggia. Non so se per controllare il testo e il ragionamento sia necessario abbandonare tutto il resto; forse è così e – spesso – la scrittura dei pittori è pasticciata, ma non ho mai compreso fino in fondo questo abbandono [...]. Una dolorosa rottura con una parte che, evidentemente, era parte integrante della sua persona. Quasi una rappresentazione simbolica, più che una necessità pratica motivata dal poco tempo a disposizione. Eppure è a quei quadri che dipingeva negli anni cinquanta che io ancora guardo per tentare di capire più a fondo il senso delle sue parole<sup>5</sup>.

Il rapporto difficile e complesso con la materia potrebbe essere troppo facilmente letto all'interno dell'opposizione tra forma e materia che segna, secondo un celebre saggio di Cassirer, le origini e l'intero sviluppo della filosofia. Per la riflessione estetica di Garroni, tale opposizione però non si dà; quello che caratterizza il pensiero dell'estetica come filosofia "non speciale" è piuttosto la tensione tra la dimensione concreta individuale dell'opera d'arte e il suo carattere esemplare, tra l'essere noi umani sempre immersi in un'esperienza concreta e la nostra esigenza di risalirla, di guardare attraverso di essa, mossi da un'istanza di comprensione. E dunque, certamente, la riflessione critica richiede quella presa di distanza – mai assoluta però – ricordata anche da Giovanni Garroni.

---

<sup>4</sup> G. Garroni, *Elogio dell'imprecisione. Percezione e rappresentazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

<sup>5</sup> Comunicazione privata di Giovanni Garroni, a me inviata tramite email il 23/05/2015.

Va però detto che, per Emilio, in quel moto tra la concretezza dell'esperienza e l'istanza critica non si è annullata completamente la pratica artistica (sia pure sporadicamente, ha continuato a dipingere anche dopo gli anni Cinquanta), né quella narrativa, una produzione questa che, a guardare la bibliografia, precede quella teorica: le due raccolte di racconti sono dell'inizio degli anni Sessanta con una lunga interruzione almeno a livello di pubblicazione che li separa dalle ultime<sup>6</sup>. Anche di quell'attività Garroni aveva rivendicato con garbo e autoironia la sensatezza a dispetto dello scarso successo di pubblico. L'istanza di comprensione dietro la riflessione filosofica non va a suo avviso identificata con quella degli artisti, che pure è però pienamente legittima e, nel saggio sull'estetica del cinema, reputa, non a caso, fondamentali le incursioni dei registi nell'ambito della teoria<sup>7</sup>. Per questo al gesto con cui Pasolini transita costantemente da pratiche artistiche molteplici alla riflessione teorica su tale attività il Garroni più maturo riconosce pienamente, come vedremo meglio, il valore teorico.

Tuttavia, pur ammettendo la legittimità dell'operazione teorica pasoliniana, Garroni ne rifiuta fino alla fine alcuni esiti: oltre a una forma di referenzialismo ingenuo, rigetta la celebre distinzione tra cinèmi e monemi che riprende la nozione di doppia articolazione di Martinet riferita alle lingue storico-naturali. Tuttavia, a considerare retrospettivamente quel dibattito, come faremo nel prossimo paragrafo, quelle di Pasolini appaiono intuizioni che avranno una notevole ripresa teorica nei decenni successivi, a conferma della sua sensibilità filosofica e della sua vasta cultura filosofico-linguistica. Inoltre, le obiezioni che gli sono state rivolte sono spesso legate a fraintendimenti legati all'adozione di terminologie filosofiche diverse che oscuravano l'affinità delle rispettive posizioni. Questo è, in particolare, come vedremo, il caso della discussione tra Pasolini, Garroni ed Eco sul linguaggio della realtà in rapporto al cinema.

---

<sup>6</sup> Le prime due opere narrative sono: E. Garroni, *La macchia gialla*, Lerici, Milano 1962, e *I Tasmaniani*, Bucciarelli, Ancona 1963. Le ultime sono *Dissonanzen-Quartett. Una storia*, Pratiche, Parma 1990, e *Racconti morali, o sulla vicinanza e sulla lontananza*, Editori Riuniti, Roma 1993, e *Sulla morte e sull'arte: Racconti morali*, Pratiche, Parma 1994.

<sup>7</sup> V. E. Garroni, *Estetica del cinema*, Enciclopedia Treccani/Enciclopedia del Cinema: [https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-del-cinema\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-del-cinema_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) [05.08.2023].

1. *Doppia articolazione e linguaggio della realtà: interpretazioni pasoliniane al crocevia tra linguistica, semiotica e filosofia*

La discussione intorno alle idee pasoliniane sul cinema come lingua scritta della realtà è stata oggetto di diverse ricerche che hanno messo in evidenza come i suoi critici non abbiano colto alcuni elementi chiave delle sue proposte teoriche e come uno dei suoi esponenti di spicco, Umberto Eco, abbia, negli anni Novanta, intrapreso un percorso di ricerca analogo. Eco, sulla scia degli studi sulla semiotica di Peirce, tematizza la questione dell'elaborazione concettuale sottesa dall'attività percettiva (il cosiddetto termine *a quo* della semiosi), che è il presupposto per cui il linguaggio possa poi riferirsi a essa<sup>8</sup>. Nel caso di Garroni, tale questione è già presente negli anni della discussione con Pasolini; anche negli scritti semiotici di quel periodo emerge in modo sempre più nitido il riferimento a Kant, in particolare quello della *Critica della facoltà di giudizio*, ma più in generale al superamento kantiano, attraverso il criticismo, di una prospettiva metafisica sul mondo, che è quella da cui Garroni ha spesso formulato le accuse di referenzialismo<sup>9</sup>. Va tenuto presente, inoltre, che il paradigma dominante nella discussione intorno al linguaggio del cinema è quello dello strutturalismo; si tratta, più specificamente, di un particolare strutturalismo che accentua il carattere formalistico del sistema *langue*, come nella glossematica di Hjelmslev, a cui Garroni dedica in quel periodo il suo interesse<sup>10</sup> e che ha come punto di partenza la concezione autonomistica della linguistica dichiarata nella frase "apocrifa", che chiude la prima edizione del *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure<sup>11</sup>.

Tale concezione non corrisponde però al pensiero linguistico saussuriano più autentico come già l'edizione critica del *Corso* di Tullio De Mauro aveva messo in luce; essa isola infatti il sistema *langue* da due componenti fondamentali della sua esistenza – e dunque del suo stu-

<sup>8</sup> Per una ricostruzione dettagliata della discussione v. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 149-153.

<sup>9</sup> Si veda ad esempio E. Garroni, *Immagine e linguaggio*, «Documenti di lavoro del Centro internazionale di semiotica e di linguistica» 28 (1973), p. 2.

<sup>10</sup> Per una ricostruzione di questo aspetto del suo pensiero si veda C. Caputo, *Emilio Garroni e i fondamenti della semiotica*, Mimesis, Milano 2013.

<sup>11</sup> F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, edizione critica di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1967.

dio: il tempo e la massa parlante. A partire dall'emergere di un nuovo Saussure rispetto a quello della *vulgata*, Marina De Palo – una studiosa allieva di Tullio De Mauro – ha proposto di ripensare il rapporto tra la linguistica saussuriana e lo strutturalismo ponendo al centro il tema del soggetto parlante, nella sua relazione con altri soggetti, nella pluralità dei correlati atteggiamenti intellettuali e affettivi, dunque anche in rapporto al contesto non linguistico in cui ogni atto di enunciazione appare strettamente incardinato<sup>12</sup>. Questa ricostruzione, che si sofferma in particolare par quanto riguarda il contesto europeo, sulle figure di Benveniste e di Bühler, approda a una presentazione della ricezione del pensiero saussuriano in Italia: emerge, in questo contesto, segnato dal predominio culturale dell'estetica crociana, che non riconosce com'è noto il valore scientifico della linguistica e dei suoi concetti, una particolare attenzione al dominio della *parole*, connessa con lo sviluppo della stilistica, disciplina fondata da un allievo di Saussure, Charles Bally. L'attenzione alla declinazione sentimentale o intellettuale dell'uso delle parole, già presente nella scuola di Ginevra, si trasmette attraverso le trattazioni di Vossler e Spitzer, declinate in un contesto linguistico e teorico-critico applicato in particolare all'analisi stilistica dei testi letterari, come nel caso dei linguisti Nencioni e Terracini, autori essenziali nella formazione del giovane Pasolini, il quale svilupperà a sua volta una riflessione teorica originale sulla nozione di stile attraverso le nozioni di discorso indiretto libero.

Del resto, Pasolini è in grado di cogliere, con particolare perspicacia, le diverse tensioni teoriche all'interno dello strutturalismo, non solo grazie alla sua grande dimestichezza con gli studi linguistici europei e in particolare italiani, ma soprattutto attraverso la riflessione sulla sua pratica poetica con un dialetto, il casarsese, sprovvisto di tradizione letteraria e dunque anzitutto espressione esclusivamente orale<sup>13</sup>. Ciò ha delle implicazioni linguistiche che Pasolini trae proprio rispetto alla doppia articolazione di cui possiamo a questo punto riprendere il passo:

Metz ricorre a Martinet, ben a ragione, per dimostrare che il cinema non può essere una lingua. Infatti Martinet dice che

---

<sup>12</sup> V. M. De Palo, *Il soggetto parlante nel pensiero del Novecento. Saussure e gli strutturalismi*, Carocci, Roma 2016, spec. cap. 10.

<sup>13</sup> Su questo tema v. F. Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pierpaolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002.



non può esserci una lingua là dove non si presenti il fenomeno della «doppia articolazione». Ma io ho da fare a questo due obiezioni: prima, e principale [...] è necessario allargare e magari rivoluzionare la nostra nozione di lingua, e essere pronti ad accettare magari anche l'esistenza scandalosa di una lingua senza doppia articolazione; seconda, che non è vero, poi, che questa seconda articolazione non ci sia<sup>14</sup>.

In questo passo è stata identificata un'argomentazione in un certo senso contraddittoria: si comincia infatti col suggerire che la doppia articolazione possa non valere per tutte le lingue, per poi affermare invece che essa esiste e può essere applicata anche al cinema. Questa costruzione argomentativa esibisce in realtà una posizione più complessa che vorrei qui provare a ricostruire.

La prima tesi – quella con cui si afferma la possibilità che esista una lingua senza doppia articolazione – non è semplicemente abbandonata a favore della seconda tesi, che la contraddice (la doppia articolazione esiste sia nelle lingue storico-naturali sia nella lingua del cinema). Vero è, piuttosto, che capire il senso della prima affermazione pasoliniana è condizione necessaria per comprendere quello della seconda. L'aggettivo «scandaloso», caro a Pasolini, ha qui una sfumatura ironica, in quanto egli è consapevole di sfidare un paradigma, quello strutturalista, in una delle sue formalizzazioni più sofisticate<sup>15</sup>. «Scandaloso» evoca anche il punto di vista che più gli è caro: quello dei parlanti non alfabetizzati, la cui soggettività linguistica, di certo capace di un'espressione poetica profonda e sommamente efficace, non conosce però certamente la doppia articolazione.

L'intuizione di Pasolini sull'esistenza «scandalosa» di lingue prive della doppia articolazione ha avuto autorevoli conferme in ambito scientifico. Federico Albano Leoni, in un saggio del 2009, dimostra su basi empiriche che il principio della doppia articolazione non ha per lo più un riscontro nell'analisi del parlato<sup>16</sup>. I parlanti si comprendono solitamente scambiandosi enunciati ipo-articolati, in cui frequentemente non è dato rinvenire alcuna corrispondenza tra i suoni pronun-

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 212.

<sup>15</sup> P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 214, aveva scritto che il principio della doppia articolazione «rappresenta il momento finale e definitorio della linguistica saussuriana».

<sup>16</sup> F. Albano Leoni, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle lingue*, il Mulino, Bologna 2009.



ciati e i fonemi di cui le unità dotate di significato dovrebbero essere composte. La doppia articolazione presuppone, a livello epistemologico, l'esistenza della scrittura e un'illusione prodotta dall'alfabetizzazione porta poi ad estendere tale principio all'intero ambito della lingua, inclusa l'espressione del parlato in tutte le sue forme. La comprensione orale, però, non passa per la scomposizione in fonemi, ma funziona, come spiega Albano Leoni, in modo simile a ciò che accade per il riconoscimento dei volti: essa ha cioè un carattere olistico e non analitico, è mediata dal sentimento e non da una operazione intellettuale. Affini alle riflessioni di Pasolini sullo scandalo di una lingua senza doppia articolazione, così come sull'esistenza di una lingua scritta della realtà, sono anche le ricerche sull'origine della scrittura di Roy Harris, linguista di Oxford. Harris ha individuato una fallacia teorica riguardo alla comprensione della pratica della scrittura che deriva da un pregiudizio alfabetocentrico. La potenza del modello analitico introdotto dalla scrittura alfabetica ha portato a oscurare la molteplicità delle attività legate alla scrittura, all'origine coincidente con il segno grafico e con lo stesso gesto, una «tirannia» che si è costantemente accentuata con il procedere della digitalizzazione<sup>17</sup>.

Se torniamo dunque, dopo questa ricognizione, al passo di Pasolini sopra citato, possiamo agevolmente interpretarlo da un lato come un invito a restringere la portata del principio della doppia articolazione a un ambito ben delimitato – quello delle lingue dotate di scrittura alfabetica e dei parlanti alfabetizzati –, dall'altro, proprio perché la doppia articolazione non è un principio valido in assoluto, ma è emerso in un preciso momento storico, in seguito all'invenzione del sistema semiotico specifico dell'alfabeto, gli appare legittimo che chi si cimenta in un'arte praticamente neonata come il cinema si conceda la stessa libertà che hanno avuto gli inventori dei sistemi di scrittura alfabetici di individuare degli elementi di base accanto a livelli superiori di articolazione, quelli di unità dotate di senso. Non è un caso, del resto, che Pasolini proponga scherzosamente l'espressione «scrivere un film»<sup>18</sup>. Se dunque l'obiezione di Garroni secondo

---

<sup>17</sup> Si vedano R. Harris, *The Origin of Writing*, Duckworth London 1986 (trad. it di G. Lussu, *L'origine della scrittura*, Stampa alternativa, Roma 1998), e Id., *Rethinking Writing*, Duckworth, London 2000 (trad. it. di A. Perri, *La tirannia dell'alfabeto. Ripensare la scrittura*, Stampa alternativa, Roma 2002).

<sup>18</sup> P.P. Pasolini, *Cinema e letteratura: appunti dopo «Accattone»*, in Id., *Accattone*, FM, Roma 1961, ora in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti-F. Zibaldi, Mondadori, Milano 2001, p. 14:

cui è arduo pensare ai cinèmi come a elementi minimi asemantici analoghi ai fonemi ha un suo fondamento, il punto, come osserverà Deleuze, è che i tentativi sperimentali di segmentazione e articolazione sono legittimi sul piano estetico e fondamentali nella riflessione critica che accompagna le pratiche filmiche dei vari artisti<sup>19</sup>.

Ci sembra ora importante tornare sulla nozione pasoliniana di linguaggio della realtà, tacciata di referenzialismo. In questa discussione, è possibile individuare alcuni equivoci legati a differenze terminologiche, così come all'adozione di paradigmi e visioni filosofiche e critiche differenti, a cui Pasolini attinge in modo eclettico, selezionando le denominazioni a lui più congeniali. Fare un poco di ordine può quindi essere utile. Si ricordi anzitutto che la nozione di referente è legata a un modello semiotico, più precisamente al cosiddetto triangolo semiotico, la cui formulazione Umberto Eco individua in un passo del *De interpretatione* di Aristotele<sup>20</sup>. Ai vertici del triangolo ritroviamo i tre elementi base della semiosi: 1) il segno materiale; 2) il concetto o significato e 3) l'oggetto o, appunto, il referente, ciò a cui il segno si riferisce nel mondo esterno, attraverso la mediazione del significato. Tale modalità di riferimento è considerata convenzionale, poiché la forma del segno è, nelle lingue, salvo casi eccezionali come i termini di derivazione onomatopeica, del tutto indipendente dalle caratteristiche del referente. L'attribuzione di tale modello alla riflessione aristotelica è stata criticata in quanto considerata estranea al pensiero del filosofo greco, che sarebbe piuttosto

---

«Dopo aver fatto (stavo per dire “scritto”) un film, devo dire che, anche se un po' più debole e fisso, il valore significativo delle immagini è analogo a quello delle parole».

<sup>19</sup> G. Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les éditions de Minuit, Paris 1985 (trad. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017), dà ragione a Pasolini facendo riferimento allo studio delle condizioni preliminari sulla base di cui è possibile identificare il cinema come classe generale. Peraltro, la sua osservazione che non esiste cinema al di fuori dei film richiama consapevolmente alla correlazione saussuriana tra *parole* e *langue*, che non esistono in modo separato. Sulla presenza dell'indiretto libero nella filosofia di Deleuze come procedimento analogo a quello sia letterario che cinematografico sviluppato da Pasolini, rimando alla tesi di dottorato di C. Bellucci, *Filosofia e cinema: Analisi di un rapporto a partire da Gilles Deleuze*, Dottorato in Scienze umane dell'Università Guglielmo Marconi, XXXIV ciclo (2018-2019), p. 72.

<sup>20</sup> Per un modello comparativo di triangoli semiotici cfr. e.g. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, p. 312

affine a una tradizione a cui gli storici delle idee linguistiche danno il nome di naturalismo linguistico<sup>21</sup>. Naturalismo è un termine che, com'è noto, non piace a Pasolini che gli preferisce realismo, ma egli sembra dirigere le sue antipatie all'accezione più critico-letteraria e figurativa di naturalismo, non a quella filosofica. Il naturalismo linguistico è invece una definizione utilizzata per indicare una serie piuttosto eterogenea di posizioni filosofiche la cui origine è da individuare nel *Cratilo* di Platone, e più precisamente nell'opposizione lì delineata tra due tesi: quella che considera la genesi del linguaggio per natura (*physei*) e quella, di matrice sofistica, che la considera per convenzione (*thesei*)<sup>22</sup>. All'interno di questa tradizione, prendono forma diverse posizioni naturaliste, che problematizzano lo statuto teorico del referente come elemento base dell'atto semiotico. La più radicale tra esse è, come abbiamo accennato, quella del criticismo di Kant a cui, dopo la svolta estetica e l'abbandono delle riflessioni semiotiche, si rivolge, non casualmente, Garroni (e a cui si rivolgerà molto più tardi Eco con *Kant e l'ornitorinco*)<sup>23</sup>. Il rifiuto kantiano di una posizione realista coincide con la critica alla metafisica che pretende di avere accesso conoscitivo immediato alla realtà, a ciò che Kant chiama la cosa in sé o noumeno. Nelle posizioni semiotiche più ingenuie, il referente sarebbe dunque concepito come una sorta di kantiana cosa in sé di cui non è problematizzato il rapporto con il soggetto percipiente. Naturalista in senso filosofico-linguistico è, in questo senso, la dottrina dello schematismo proposta nella *Critica della ragion pura* e rielaborata nella *Critica della facoltà di giudizio*, a cui Garroni dedicherà più di trent'anni di attività di ricerca e di insegnamento culminati nella traduzione e introduzione all'opera effettuate insieme all'allievo Hansmichael Hohenegger<sup>24</sup>. Lo schematismo è infatti quel dispositivo psicologico che consente la categorizzazione a livello percettivo, ossia il processo che rende possibile il riconoscimento degli oggetti e più in generale l'organizzazione dell'esperienza

---

<sup>21</sup> V. F. Lo Piparo, *Cosa fa di una lingua una lingua. Aristotele e il linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2003.

<sup>22</sup> Per una ricostruzione del contenuto filosofico-linguistico del dialogo e del suo ruolo nella tradizione della storia delle idee linguistiche v. L. Formigari, *Il linguaggio. Storia delle teorie*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 28-31.

<sup>23</sup> U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1987.

<sup>24</sup> I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, traduzione e introduzione di E. Garroni-H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.

sensibile secondo le forme del tempo e dello spazio e le categorie dell'intelletto<sup>25</sup>.

A Pasolini sono certamente più affini le forme di naturalismo linguistico che vengono sviluppate all'interno del pensiero italiano, quelle di Dante e di Vico<sup>26</sup>. Ed è in particolare la posizione vichiana sull'origine del linguaggio umano quella più vicina alla concezione pasoliniana del linguaggio della realtà, posizione che riemerge, con accenti vichiani non esplicitati, anche nell'ultimo saggio di Garroni, che tenta appunto una riflessione sulla filogenesi e l'ontogenesi del linguaggio umano. Vico è un interlocutore privilegiato per Pasolini, come lo è per tutta l'*Italian Theory*<sup>27</sup>. Il problema da cui nasce la *Scienza nuova* è, infatti, quello della filosofia intrappolata nella modernità che proietta il suo sguardo omogeneizzante sul passato e non è più in grado di comprenderlo: un problema che Pasolini ha ereditato e ritradotto in chiave politica, facendo riferimento alla maledizione della condizione borghese. Quello di Vico è, peraltro, non casualmente, il periodo in cui nasce quella borghesia contro la cui forma di vita abominevolmente degenerata nel neocapitalismo Pasolini rivolge la sua battaglia estetico-politica.

Del suo abominio ha cercato di testimoniare, prefigurando vie di fuga a ritroso, attraverso la sua attività "regressiva" di artista e, in particolare, di cineasta<sup>28</sup>. Il linguaggio della modernità è per Vico quello convenzionale: «parlari convenuti» e «lingue pistolari» sono i termini vichiani per indicare un'attività linguistica in cui la relazione

<sup>25</sup> Sull'evoluzione dello schematismo dalla prima alla terza critica v. E. Garroni-H. Hohenegger, *Introduzione*, in I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit. pp. XLVI-LIV.

<sup>26</sup> Su Dante, cfr. S. Gensini, *Le idee linguistiche di Dante e il naturalismo fiorentino-toscano del Cinquecento*, in S. Fortuna-M. Gragnolati (eds.) *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*, Legenda, London-Oxford 2010, pp. 69-82; su Vico, cfr. J. Trabant, *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*, Suhrkamp, Frankfurt 1994 (trad. it. di D. Di Cesare, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Giambattista Vico*, Laterza, Roma-Bari 1996). La filiazione vichiana della poetica di Pasolini rispetto al linguaggio della realtà è stata individuata in P. Desogus, *op. cit.* pp. 22-24 e p. 69.

<sup>27</sup> V. la ricostruzione di R. Esposito, *Il pensiero vivente*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>28</sup> Sulle nozioni di regressione connessa a quella di fallimento nella poetica di Pasolini, v. gli atti del convegno dal titolo P. Desogus-M. Gragnolati-C. Holzhey-D. Luglio (eds.), *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, «La Rivista» 4 (2015); <https://etudesitaliennes.hypotheses.org/5321> [05.08.2023].

tra significato e significante è percepita dai parlanti come arbitraria e non naturale (e in cui quindi è possibile fare un uso ironico degli enunciati). Inoltre, la scrittura alfabetica così come i numeri e la geometria rendono le menti sempre più astratte<sup>29</sup>. Tale linguaggio non è il linguaggio proprio dell'umanità delle origini che, per Vico, è costituito da una scrittura che coincide con una percezione immaginifica della realtà. Per il filosofo, infatti, la prima lingua è recettiva, non produttiva; essa non consiste nella produzione di suoni o di gesti dotati di significato. La prima lingua è muta, non solo e non tanto perché è scarsamente vocale e in prevalenza gestuale, ma perché fa tutt'uno con ciò che i primi uomini percepiscono intorno a loro. Non si tratta di una percezione oggettiva di cose, dei referenti del modello semiotico. Quello che viene inventato è un senso poetico che trasfigura l'intera realtà, leggendola come si trattasse di una scrittura mitica; anche la lingua poetica della mimesi gestuale non designerà referenti, ma tradurrà e narrerà nella sua forma gli originari miti fondativi in cui la divinità è colta nel cielo in tempesta, il primo carattere poetico o geroglifico della prima divinità, Giove. I primi creatori di questo mondo fantastico, i *patres* o padri, figure centrali per Vico, così come, in modo criticamente complesso nella riflessione e nell'attività artistica di Pasolini<sup>30</sup>, diventeranno poi i sacerdoti in grado di interpretare i messaggi segreti degli dèi attraverso la divinazione. Vico riconosce in azione all'origine dell'umanità soprattutto questa lingua in cui la natura si manifesta in modo polisemico attraverso eventi, oggetti, artefatti a cui si attribuiscono significati metaforici, metonimici, ecc., senza che vi sia la consapevolezza che tali sensi siano frutto di una attività dell'immaginazione e siano, dal punto di vista della ragione, falsi.

È perciò utile connettere la nozione pasoliniana di linguaggio della realtà alla tesi vichiana secondo cui la modalità recettiva precede quella produttiva: ciò equivale ad affermare che il primo linguaggio coincide con ciò che i primi uomini percepivano come vero in quanto rivelazione di una divinità. Tuttavia, Vico ritiene che accanto alla modalità poetica, insieme gestuale e fonica, nasca nello stesso tempo quella convenzionale; lo sviluppo storico successivo e in particolare il conflitto politico tra i *patres* e i famuli, i loro schiavi, farà da traino al ribaltamento dei rapporti tra le lingue, portando al

---

<sup>29</sup> Cfr. G.B. Vico, *La Scienza nuova del 1744*, in Id. *Opere. Vol. I*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 1990.

<sup>30</sup> Cfr. B. Moroncini, *La morte del poeta*, Cronopio, Roma 2019, cap. 2.

prevalere delle lingue evolute dotate di scrittura alfabetica su quelle poetiche, gestuali e anzitutto coincidenti con un linguaggio scritto della realtà<sup>31</sup>. Ecco dunque che, quando Pasolini risponde a Eco nel saggio *Il codice dei codici*, sta facendo riferimento proprio a quel linguaggio vichiano che rimanda anzitutto alla rivelazione della divinità nei fenomeni naturali:

Resta il mistero del Cifratore. Un cattolico direbbe Dio, che attraverso la polisemia infinita di un'infinità di "cose come parole" (ivi compresa la lingua umana scritto-parlata) si esprime<sup>32</sup>.

Non a caso, Eco è stato poco propenso, dalla sua prospettiva semiotica, ad accettare la tesi vichiana di una priorità dell'espressione metaforica rispetto a quella letterale, proprio perché non prendeva sul serio l'idea vichiana – e pasoliniana – secondo cui la prima lingua coincide con ciò che i primi uomini hanno sensibilmente immaginato percependo il mondo<sup>33</sup>. La portata estetica del gesto di Pasolini come regista consiste proprio nel provare a fare ciò che Vico riteneva per l'uomo moderno non praticabile. In questo senso, la realtà è definita «cinema in natura». La macchina da presa nella sua ri-scrittura realizza un doppio movimento: da un lato, assumere il punto di vista, lo sguardo, di coloro che avevano avuto la rivelazione di una realtà dotata di un senso originario, quello del mito; dall'altro, con la soggettiva libera indiretta nel cinema non si annulla, in quel movimento regressivo, lo sguardo di colui che tale prospettiva fa propria sentendone al tempo stesso (e facendola sentire allo spettatore) la profonda alterità. Pertanto, *Medea*, *Edipo re*, *Appunti per un'Orestide africana* vanno considerati tentativi "vichiani" di praticare un plurilinguismo regressivo: prendendo le distanze dalla modalità razionale, dallo sguardo borghese addomesticato dalla scienza moderna e dalla fede in una realtà oggettiva a cui le parole fanno

<sup>31</sup> Su questa relazione tra nucleo politico e nucleo linguistico nella teoria genetico evolutiva di Vico, mi permetto di rimandare a P. Brook-S. Fortuna, *Ironia, antagonismo sociale, mostri poetici: tre aspetti del plurisemiotismo di Vico*, in S. Fortuna-R. Saetta Cottone (eds.), *Plurilinguismo: prospettive storiche, critiche, interdisciplinari*, «Areté, International Journal of Philosophy, Human and Social Sciences» 3 (2018), pp. 110-138, consultabile al sito: <https://arete.unimarconi.it/volume-3-2018/> [05.08.2023].

<sup>32</sup> P.P. Pasolini, *Res sunt nomina*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 274.

<sup>33</sup> Cfr. U. Eco, *Metafora e semiosi*, in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 141-198.

riferimento in modo convenzionale, il regista ridà vita alle modalità più arcaiche di una creazione poetica del mondo percepito attraverso i miti di cui sono protagonisti divinità, eroine ed eroi<sup>34</sup>. E una ragione per cui Pasolini compie la sua svolta filmica è che il gesto paradossale di fusione e scarto della soggettività del regista rispetto a quelle dei soggetti rappresentati è molto più forte nel caso del cinema che in quello della letteratura. Nella seconda, il discorso indiretto libero praticato da Pasolini è meno radicale, perché la prospettiva dello scrittore soverchia quella dei protagonisti del popolo a cui dà voce, i quali restano all'interno del linguaggio verbale evoluto, in cui lo stesso dialetto utilizzato, originariamente orale, è tradotto nella forma scritta dell'opera.

Il cinema può invece esplorare la stratificazione, la polisemia ed eterogeneità del linguaggio della realtà, mostrando lo stesso gesto teorico a cui tale esplorazione estetica corrisponde<sup>35</sup>. È anche in questo senso che Pasolini definisce la sceneggiatura una struttura che vuole essere altro da sé<sup>36</sup>: la forma linguistica più evoluta, il testo scritto, desidera regredire a quella forma più primitiva che è la scrittura di cose, il linguaggio della realtà (fatto di «parole reali», come le definisce Vico). Tuttavia, il cinema non si limita ad attingere a tale realtà. Come osserva Garroni riferendosi alla riflessione di Vertov sul linguaggio cinematografico:

E la singolarità consiste in questo: che si tratta di un linguaggio che fa tutt'uno con la realtà colta sul fatto, forse qualcosa che può essere avvicinato, tenendo in debito conto le differenze storiche e culturali delle due epoche, alla cosiddetta lingua della realtà del Pasolini degli anni Sessanta, non mancante tuttavia, questa come quello, di elementi soggettivi e patetici, nonché di forti inclinazioni liriche<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Su questo v. P. Desogus, *op. cit.*, p. 100.

<sup>35</sup> Molti film di Pasolini contengono elementi teorici (un caso emblematico è *La ricotta*). Essi sono esposti in maniera divulgativa anche in interviste e documentari, si veda e.g. il cortometraggio documentaristico del 1966, *Il cinema di Pasolini (appunti per un critofilm)* di Maurizio Ponzi ([https://www.youtube.com/watch?v=DEs\\_fq\\_Brcg](https://www.youtube.com/watch?v=DEs_fq_Brcg) [05.08.2023]). Per un'analisi di questi elementi rimando al lavoro di tesi magistrale di P. Concistrè, *Pasolini e il cinema come "lingua scritta della realtà" – Una rilettura in chiave peirciana*, che prende avvio da C. Paolucci, *La "lingua scritta della realtà" tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce, Deleuze*, «Versus» 106 (2008), pp. 67-83.

<sup>36</sup> P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1336: «La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura».

<sup>37</sup> E. Garroni, *Estetica del cinema*, cit.



La dimensione soggettiva, patetica, che assume forse in questo passo una sfumatura svalutativa, è proprio l'elemento che consente il gesto politico di rottura che, secondo Garroni, accomuna la poetica di Vertov e quella di Pasolini:

In ogni caso il “fatto” e una poetica “fattografica”, come in quell'ambiente si diceva, s'impongono in Vertov non come riduttivo realismo, ma come un antidoto attivo e creativo contro la lebbra dei “vecchi film, romanzati, teatralizzati e simili” (il suo bersaglio era il film “recitato”) e forse, sotto la spinta di un entusiasmo rivoluzionario, macchinistico e antiburocratico [...] che non fu mai condiviso dai funzionari sovietici [...], contro lo stesso teatro e la stessa letteratura. Il suo scopo era di far parlare la realtà, come essa per sé stessa non fa mai immediatamente<sup>38</sup>.

La polemica di Pasolini contro il naturalismo (riferito specificamente alle arti) va nella stessa direzione, riconoscendo la necessità di rendere visibile anche l'occhio che restituisce alla realtà il suo potere simbolico, l'occhio della cinepresa, in qualche modo equivalente allo sguardo filosofico di Vico nella *Scienza nuova*, che ribadisce l'impossibilità per esso di coincidere con la dimensione poetica del linguaggio delle origini, ma che fa della tensione un gesto di resistenza politica.

## 2. *Realtà (immagine), linguaggio, arti: una convergenza etico-politica?*

Nel suo ultimo saggio, il già citato *Immagine, linguaggio, figura*, Garroni imprime una direzione inedita al proprio pensiero. In questo libro del 2005 (che è anche l'anno della morte di Garroni), lo studioso rinuncia agli strumenti esegetici critico-testuali utilizzati negli scritti precedenti per comprendere (e far comprendere) il pensiero di autori considerati rilevanti per una riflessione sull'estetica in quanto filosofia non speciale. La questione non è più qui prioritariamente quella dell'estetica come disciplina non speciale. Si mette invece a tema, come chiaramente preannunciato fin dal titolo, la natura dell'immagine nei suoi rapporti con il linguaggio da un lato, e con la figura (e in particolare quella artistica) dall'altro. Il fatto che il saggio contenga una riflessione glottogenetica va anche messo in rapporto, credo, con

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

le ricerche di un suo allievo, Stefano Velotti, sulla filosofia di Vico<sup>39</sup>, a cui Garroni non fa però riferimento in modo diretto. Chiariamo subito che il piano dell'immagine interna corrisponde a quello pasoliniano della realtà, intesa come quell'esperienza complessa che è sul piano genetico la matrice simbolica per la produzione del linguaggio verbale così come delle arti. L'affinità forte tra le due nozioni è data anzitutto dal carattere enigmatico dell'immagine interna – Garroni torna a più riprese a riferirsi all'enigma dell'immagine – legato al fatto che la sua natura ci sfugge in maniera costitutiva, così come si dà per Pasolini il mistero del linguaggio della realtà, nella sua totalità polisemica mai pienamente afferrabile. Cercando di comprendere tale enigma, emerge per Garroni la condizione paradossale dell'immagine interna, la tensione tra dimensioni opposte che la caratterizza: la percezione della realtà è stabile e al tempo stesso intrinsecamente indeterminata, multiprospettica e pluri-interpretabile (frutto di scorci e di profili che si susseguono escludendosi reciprocamente, o anche sovrapponendosi e integrandosi). Nel nostro modo di percepire il mondo attraverso la forma dell'immagine interna confluiscono non solo tutti i sensi e la facoltà dell'immaginazione, ma anche quella del ricordo che connette il presente alle nostre esperienze passate e colora il tutto con una dimensione affettiva ed espressiva, che si sedimenta attraverso diverse forme di vissuto.

Il linguaggio sembra essere sempre implicato in questa modalità percettiva (che ha costantemente a che fare con il riconoscimento di elementi e quindi con categorie verbalizzate). Garroni ci invita però a porci in una prospettiva genetica per pensare la correlazione necessaria tra percezione e linguaggio, in un'ottica che richiede, in particolare per quanto riguarda la filogenesi, di pensare al linguaggio verbale come a qualcosa che a un certo punto dell'evoluzione biologica non c'era e che si è poi sviluppato. Il linguaggio deve avere nella percezione interpretante la sua matrice genetica, e quest'ultima si radica in quell'espressività naturale che è coagulata in luoghi determinati della percezione costituita per immagini interne. Questi punti di particolare significatività sono incarnati nei corpi, nei volti, nei movimenti degli esseri viventi. In essi il nostro percepire – nei tratti delineati dal modello garroniano – trova una modalità di comunicazione naturale a cui fare appiglio proprio per condividere con altri la

---

<sup>39</sup> S. Velotti, *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Pratiche, Parma 1995.

propria esperienza plurinterpretante del mondo. Questa coappartenenza naturale di immagine interna e linguaggio espressivo è un tratto essenziale del modello genetico, con un'ascendenza vichiana non tematizzata. Per Garroni, che si è a lungo interrogato sulla creatività linguistica, è essenziale sottolineare come la tensione tra determinatezza e indeterminatezza propria dell'immagine interna si trasferisca nel linguaggio e sia in particolare il carattere distintivo dell'eloquio poetico delle origini. Come osservava già Vico, esso viene poi via via saturato in un processo che abolisce l'indeterminato, condanna la vaghezza, assumendo come modello i linguaggi tecnico-scientifici, uno sviluppo a cui, com'è noto, anche Pasolini ha dedicato un'attenzione inquieta.

Ma se dunque le lingue storico-naturali, ossia alcuni suoi usi, mantengono dell'immagine interna il carattere polisemico e multiprospettico, le figure hanno per Garroni una relazione diversa con essa. La figura è il prodotto di una costruzione artificiale che introduce una convenzione culturale. Quest'ultima è preconditione essenziale perché la figura possa essere compresa. Attraverso la figura, l'artista (ad esempio il pittore) seleziona intenzionalmente dall'immagine interna una serie di tratti che vengono riprodotti e fissati attraverso un'esteriorizzazione dell'immagine interna. La figura, nel suo prodursi, seleziona sempre un unico canale sensoriale. Chiariamo che il concetto di figura introdotto da Garroni è molto ampio e include qualsiasi tipo di segni e dunque anche codici semiotici, sistemi di scrittura, ecc., ma esso mira a identificare un campo di indagine privilegiato, che è quello delle figure artistiche. Tra di esse esibisce un certo carattere di prototipicità l'arte figurativa, in cui sembrerebbe prendere corpo la relazione più tipica tra immagine interna e figura. Tuttavia, ciò non implica affatto per Garroni che le arti figurative siano in qualche modo superiori alle altre arti, anzi, e le ragioni di ciò ci riportano a un'altra affinità importante con la poetica di Pasolini rispetto al nesso tra pittura e linguaggio della realtà/scrittura del cinema.

La figura artistica in generale – e quella pittorica in particolare – è concepita da Garroni come l'opposto dell'immagine, in quanto è statica e non dinamica e ha un unico *medium* sensoriale: il visivo. Essa ha inoltre, al contrario dell'immagine, uno stile, che è appunto il prodotto di una selezione di tratti che non è mai casuale, ma avviene appunto secondo modalità che consentono di individuare, a più livelli, uno stile.

In una concezione generale dell'esperienza estetica che considera

essenziale il nesso che la figura è in grado di stabilire con l'immagine interna, l'obiettivo dell'arte consisterebbe nel mimare e restituire alla coscienza dello spettatore il movimento, per lo più invisibile, che accompagna il costituirsi dell'immagine interna. Tale fine pare essere realizzato in modo più perspicuo dall'arte figurativa:

L'opera d'arte può indurre nella *mente* dell'osservatore, mediante i suoi propri artifici e il talento dell'artista, l'idea che essa ostenda sempre il funzionamento dell'immaginazione anche nella mobilità interna e nella sua inesprimibile totalità, ciò che la comune immagine interna può soltanto avvertire tacitamente e che l'arte invece, costituendo *una sorta di riflessione in azione sull'immagine interna mediante figure, può far cogliere coscientemente*<sup>40</sup>.

Il carattere specifico dell'arte è dunque anzitutto legato alla comprensione dell'attività soggettiva da cui essa scaturisce, un'esperienza che non a caso Kant riferisce al giudizio riflettente, un giudizio che coincide con un sentimento e non con un atto intellettuale. Tuttavia, tale riflessione incarnata nella pratica artistica e nella sua fruizione sembra emergere con più difficoltà nella figura pittorica: essa ha infatti il massimo grado di fissità e per raggiungere l'obiettivo della «riflessione in azione sull'immagine interna», indicato da Garroni, l'ausilio linguistico costituito dalla critica d'arte ha un ruolo di maggior rilevanza: un ruolo che ci si può spingere fino a considerare indispensabile.

Ciò declina in un modo specifico il senso in cui Roberto Longhi, professore di Pasolini all'università e autore importante per Garroni, concepiva la propria attività di critico come traduzione, in ambito linguistico, di configurazioni analoghe a quelle pittoriche, che ha statuto intermedio tra la letteratura e la critica, tra la produzione poetica e l'analisi e la riflessione comprendente. Nella recensione della raccolta di scritti di Longhi curata da Gianfranco Contini – uscita, come il volume continiano, nel 1973 e ripubblicata nel secondo volume dei *Saggi sulla letteratura e sull'arte*<sup>41</sup> –, Pasolini esordisce con un breve ricordo autobiografico, quello lontanissimo degli anni universitari in cui il carismatico professor Longhi in un'aula sperduta di via Zamboni mostrava e commentava le sue diapositive. La magia di

---

<sup>40</sup> E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, cit., p. 98.

<sup>41</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Recensione a G. Contini, Scritti di Roberto Longhi*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1977.

quelle lezioni portava lo studente diciassettenne a ritenerle un episodio totalizzante, al di là del quale, il professor Longhi, una volta dunque uscito dall'aula, cessava di esistere. La totalità di quell'esperienza che fondeva parola e immagine si riflette nella prima critica alla raccolta che riguarda la mancata pubblicazione delle riproduzioni a cui si riferiscono le analisi. Per Pasolini, infatti, l'opera di Longhi si dava appunto in un'unità inscindibile di parola e immagine pittorica. In questa prospettiva, anche la scelta continiana di una successione cronologica secondo il modulo storiografico del manuale di storia dell'arte gli appare del tutto estranea, al modo di lavorare di Longhi che è descritto attraverso l'aggettivo «obliquo»; la sua modalità di avvicinarsi ai quadri è obliqua, in quanto il mistero di una figura pittorica viene per lo più risolto facendo appello a una serie di dettagli di cui si propone una decifrazione altamente originale (anche nella formulazione linguistica). Per Pasolini, l'obliquità dell'approccio critico di Longhi mette in gioco in modo implicito ciò che più gli sta a cuore: il rapporto con la realtà stabilito però attraverso la relazione tra la figura pittorica e il discorso che crea una dimensione estetica ulteriore. Per questo non è un caso che, nel ricordare la compenetrazione di elementi nella performance accademica di Longhi, costituita dai commenti alle diapositive presentate che si succedevano rapidamente, Pasolini coglie un aspetto estetico che connette in modo esplicito al cinema.

Il rapporto con la figura pittorica del cinema è parte integrante del film *La ricotta* che presenta inserzioni cromatiche che ricostruiscono squarci di quadri all'interno dell'azione filmica affidata a riprese in bianco e nero. L'alternanza tra questi elementi culmina nel crollo rovinoso ed esilarante del quadro vivente in cui le figure del *tableau*, perduta la dimensione statica, ritrovano un'espressività a tutto tondo nel riso liberatorio a cui si abbandonano. Il modo in cui la cinepresa vaga su squarci diversi del quadro vivente, soffermandosi su dettagli fisiognomici, riproduce in qualche modo l'ispezione percettiva con cui il pittore a partire da un'immagine interna, dinamica e multisensoriale, seleziona attraverso uno stile particolare elementi. L'impossibilità di congelare il quadro vivente in una ripresa soddisfacente ha una valenza iconoclasta, che può essere sintetizzabile in una terminologia garroniana con il motto: perisca la figura affinché l'immagine possa emergere di nuovo. E, in questo senso, si può aggiungere che a Pasolini del metodo longhiano restava estraneo il desiderio di rimanere nell'ambito dell'immagine pittorica sia pure in una ten-

sione critico-poetica che produce su di essa un discorso illuminante. L'approdo di Pasolini al cinema lo ha trainato fuori da un universo poetico e letterario (che da studente lo aveva attratto, spingendolo a interrompere la tesi di laurea chiesta al professor Longhi) e condotto verso un *medium*, quello cinematografico, giudicato maggiormente capace di esprimere il linguaggio della realtà, linguaggio in cui il corpo e il volto, le loro dimensioni espressive ed erotiche, hanno un ruolo di primo piano. Del resto, nella voce sull'estetica del cinema, riprendendo alcune ricerche del suo allievo Pietro Montani, Garroni sembra pienamente concorde con Pasolini sul fatto che il cinema è in grado di aderire all'esperienza in un modo in cui alla letteratura non è consentito fare:

Il cinema infatti non tende a polarizzarsi su uno dei lati di quella duplicità unitaria, nella forma dell'immagine, del senso conquistato o addirittura del concetto, come accade nelle arti tradizionali e nell'uso artistico (e, tanto più, scientifico) del linguaggio verbale, ma può indugiare precisamente nello stesso intervallo fluttuante della mobile unità della duplicità, tra dati sensibili e loro organizzazione. Entra dunque nell'opera filmica qualcosa che in un certo senso non è ancora opera e che la letteratura tende a espungere, pur senza eliminarlo senz'altro: entra il contingente e il fattuale che si va formando in necessaria sensatezza e in finzionalità creativa, e quindi la sua intrinseca e paradossale temporalità, insieme ai residui di datità e, in un certo senso, proprio al 'caso' di Bazin<sup>42</sup>.

Ovviamente questo non significa che il cinema possa costituire il doppio dell'immagine interna. Anche il cinema, come ogni altra figura artistica, lavora su dimensioni sensoriali distinte, che vengono poi associate in maniera artificiale: sia per Pasolini che per Garroni, nel cinema la simultaneità di più tipi di figure (visive, acustiche) e di movimenti è il frutto del montaggio, operazione che non riesce a riprodurre i tratti dell'immagine interna, ma può, come tutte le arti, solamente evocarli, sia pure con una migliore approssimazione all'effetto di flagranza dell'immagine interna<sup>43</sup>. Non si tratta, però,

---

<sup>42</sup> E. Garroni, *Estetica del cinema*, cit.

<sup>43</sup> Pasolini rifiutava nel cinema l'idea di un approccio mimetico al rapporto con la realtà anche attraverso specifiche operazioni di distinzione tra il piano dell'immagine visiva e piano vocale. Su questo aspetto della poetica pasoliniana, rimando a

da parte di Pasolini, di scelte meramente stilistiche, ma di un'attività artistica che si considera inscindibile, nella sua fedeltà al linguaggio della realtà, dall'impegno etico-politico. Proprio alla luce del modello garroniano, che distingue e articola immagine interna, linguaggio e figura artistica, il tentativo strenuo di attingere, attraverso l'attività artistica, alla dinamicità dell'immagine interna, è esemplare di un'attività che, più che glorificare o assolutizzare il valore dell'arte, mira a un'azione trasformativa ad ampio raggio. E Pasolini non esita per questo a far fallire programmaticamente la propria arte, nel progetto confluito in *Petrolio*, quando anche l'arte gli si rivela vittima di involuzioni etico-politiche giudicate ormai irreversibili. Anche Garroni conclude la sua ultima opera con alcune considerazioni pessimistiche sul presente e con la precisazione che il ruolo attribuito all'arte in rapporto all'immagine interna va visto in ogni caso in una prospettiva storica, e che non si può escludere che esso sia già esaurito o almeno sia in inarrestabile declino. Il punto non è però di piangere la fine dell'arte, ma di testimoniare con lucidità la perdita di un modo di fare esperienza e la sua sostituzione con un altro. Tra i due c'è...

...la stessa differenza che passa tra un vivere ottuso, abbandonato esclusivamente al risaputo e ai piccoli affari quotidiani e un vivere attento, pensante e comprendente, che non coincide affatto con una differenza di classe, neppure tra intellettuali e non-intellettuali, e ancora meno tra poveri e ricchi. A questo punto però mi domando, con l'intenzione di concludere, se non amaramente, almeno interrogativamente: ma, arte o non arte, la cultura dominante attuale, dominata da ricchi ottusi, ovvi e interessati, non certo dediti ad affari piccoli e quotidiani, consente ancora di sperare in un'alternativa decente? Purtroppo non si può essere ottimisti, anche se certi figuranti dovessero abbandonare la scena, come è augurabile. Ormai si è istituzionalizzato il banale ed espulso ciò che più conta, non tanto l'arte, di cui ci importa fino a un certo punto e solo a certe condizioni, ma soprattutto il comportamento civile, le irrinunciabili esigenze etiche, l'interesse alla comprensione delle cose, insomma: la 'mente' dei cittadini, di cui invece ci importa molto in primissima istanza<sup>44</sup>.

Pasolini ha vissuto il suo pessimismo in maniera più radicale, anche

---

P. Desogus, *op. cit.*, pp. 82-84.

<sup>44</sup> E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, cit., p. 118



perché si è trattato di un esito progressivo, segnato da disillusioni e abiure, con un punto di partenza animato invece da una fiducia travolgente nel potere trasformativo della sua arte. Alla fine, tale atteggiamento ha investito lo stesso senso della sua opera, mettendo in questione il ruolo stesso che l'arte poteva ancora avere nello scenario apocalittico del neocapitalismo. *Petrolio* rappresenta proprio quell'approdo di chi non sapeva o non voleva più distinguere l'opera da quella realtà che si sforzava di afferrare (senza più speranze di salvezza) – bruciando il più possibile le distanze e le mediazioni. La citazione di Garroni riportata sopra compare nella *homepage* della Cattedra internazionale Emilio Garroni; commentandola, nella prima *lectio magistralis* che ne ha inaugurato il ciclo nel 2005, *Emilio Garroni: un orizzonte di senso*, Tullio De Mauro, amico e compagno di pensiero, ricordava:

Poiché il maturato pessimismo altro non pare lasciarci, altro non pare chiederci se non aiutarci a procedere “nel mondo vasto e terribile” (disse una volta Gramsci, e voleva apparire scherzoso, e non era): procedere tendendo ad altri la nostra mano, stringendo le mani degli altri, *hand by hand*<sup>45</sup>.

Università degli Studi Guglielmo Marconi (Roma)  
[s.fortuna@unimarconi.it](mailto:s.fortuna@unimarconi.it)

---

<sup>45</sup> T. De Mauro, *Un orizzonte di senso*, prima *lectio magistralis* della Cattedra internazionale Emilio Garroni, 10 dicembre 2005; [www.cieg.info/tullio-de-mauro-un-orizzonte-di-senso/](http://www.cieg.info/tullio-de-mauro-un-orizzonte-di-senso/) [05.08.2023].

