

Maria Rosaria Giofrè

## DELEUZE E PASOLINI: UN DISCORSO INDIRETTO LIBERO

ABSTRACT. L'articolo indaga un aspetto particolare della classificazione delle immagini e delle forme del cinema operata dal filosofo Gilles Deleuze, in *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (1983) e *Cinéma 2. L'Image-temps* (1985). Si tratta della rilettura, da parte dello studioso francese, della teoria cinematografica di Pier Paolo Pasolini (contenuta soprattutto in *Empirismo Eretico* del 1972) e in particolare della sua riflessione sulla possibilità di una poesia cinematografica, individuata da Pasolini in quel *procédé* filmico che ha chiamato *soggettiva libera indiretta* e che consiste nella trasposizione del discorso indiretto libero al cinema. Attraverso citazioni tratte dalle due opere deleuziane, l'autrice mostra come il filosofo francese riprenda le tesi pasoliniane, le analizzi e, soprattutto, le inserisca nel suo discorso filosofico, trasformando così anch'esso in un discorso indiretto libero, segno ulteriore di quella pluralità, differenza, libertà che Deleuze, come Pasolini, ha sempre inseguito e cercato.

Se c'è uno studioso che ha compreso, apprezzato e valorizzato fino in fondo la teoria cinematografica pasoliniana, “il «cinema di poesia»”<sup>1</sup>, questo è senza alcun dubbio il filosofo francese Gilles Deleuze. Nei suoi saggi sul cinema<sup>2</sup> – in cui, ricollegandosi alla classificazione dei segni in Peirce, ha riconfigurato le immagini filmiche come *image-mouvement* e *image-temps* – egli ha infatti riservato a Pasolini un posto centrale, fondamentale, non solo per

---

<sup>1</sup> La riflessione pasoliniana sulla possibilità di una poesia cinematografica e la sua teoria sono contenute in *Empirismo eretico*. Pasolini riflette sulla possibilità di una poesia cinematografica, collegandola alla presenza, nel linguaggio filmico, della tecnica del discorso libero indiretto e precisamente di un libero indiretto pretestuale, caratteristico della letteratura borghese, in cui “l'autore si costruisce un personaggio, magari parlante una lingua inventata, per esprimere una propria particolare interpretazione del mondo”. Il corrispondente cinematografico del libero indiretto è per Pasolini una particolare tecnica da lui denominata *soggettiva libera indiretta* Cfr. Pier Paolo PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 171-191.

<sup>2</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983 e *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

lo spazio dedicatogli, ma soprattutto per la ripresa che il filosofo fa delle teorie pasoliniane, analizzate criticamente e utilizzate anche come tappa essenziale di parte delle proprie teorie.

La centralità di Pasolini nel discorso deleuziano, nonché l'importanza di Deleuze nell'evoluzione del discorso pasoliniano, sono elementi riconosciuti da due eminenti studiosi: Christian Metz e Paolo Fabbri. Essi si soffermano in particolare sull'assimilazione operata dal poeta italiano e, in seguito, dal filosofo francese, di alcune costruzioni filmiche al discorso indiretto libero e sull'importanza di questa riflessione per gli studi semiotici contemporanei<sup>3</sup>, per i quali è centrale il tema dell'enunciazione “non in quanto fenomeno linguistico, ma in quanto fenomeno integralmente semiotico”<sup>4</sup>. Scrive Metz: “In una prospettiva poetico-filosofica, Pasolini [...] e successivamente Deleuze, hanno assimilato alcune costruzioni filmiche al discorso libero indiretto. L'analogia può essere estesa al campo dell'enunciazione: l'indiretto libero è allora l'orientamento oggettivo e soggettivo al tempo stesso, o equilibratamente stabile o lungamente esitante fra l'uno e l'altro. E poiché l'immagine è meno esplicita della lingua e meno fornita di segni convenzionali, essa può più facilmente

---

<sup>3</sup> Cfr. Christian METZ, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995 (ed. orig. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991) e Paolo FABBRI, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza, 2001, nuova edizione riveduta e aggiornata (prima edizione 1998).

<sup>4</sup> Paolo FABBRI, *La svolta semiotica*, cit., pp. 65-66.

mantenersi in questa posizione intermedia”<sup>5</sup>. Fabbri sottolinea invece “il modo in cui Deleuze ha fatto valere nella sua analisi del cinema l’idea di Pasolini sul *discorso indiretto libero*” e aggiunge: “Deleuze sostiene che il discorso indiretto libero è, in qualche modo, la trascrizione nell’enunciazione visiva, e cinematografica in particolare, del *cogito* cartesiano [...]. L’enunciazione filmica è nello stesso tempo oggettiva e personale: una specie, appunto, di discorso indiretto libero. Così, se Pasolini – notevole studioso di semiotica – proponeva questo accostamento, un filosofo come Deleuze – anch’egli interessato ai segni – l’ha ripresa e fortemente inserita nella sua trattazione sul cinema”<sup>6</sup>.

E allora osserviamo più da vicino il discorso deleuziano e i suoi chiari riferimenti alle teorie pasoliniane.

Convinto assertore della necessità di analizzare con procedimenti diversificati, conseguenti alla loro diversità materica e quindi semiotica, l’immagine cinematografica e le lingue *scritto-parlate*, Deleuze, come Pasolini, si oppone all’identificazione metziana tra immagine ed enunciato: “Précisément – scrive – dès qu’on a substitué un énoncé à l’image, on a donné à l’image une fausse apparence, on lui a retiré son caractère apparent le plus authentique, le

---

<sup>5</sup> Christian METZ, *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit., p. 193.

<sup>6</sup> Paolo FABBRI, *La svolta semiotica*, cit., pp. 65-66.

mouvement”<sup>7</sup>. Riprendendo le tesi bergsoniane, Deleuze si accosta a Pasolini nel proclamare l’identificazione tra immagine e realtà, e se Pasolini vede la Realtà come un linguaggio e il Cinema come lingua scritta di quella Realtà, Deleuze lo incrocia, proclamando, con Bergson, la realtà primaria di un’immagine che è linguaggio *stampato* “all’interno stesso delle cose”, precedente qualsiasi percezione<sup>8</sup> e si accosta ancora al poeta italiano procedendo a una sorta di identificazione tra la *lingua della realtà* pasoliniana e il suo “système de l’image-mouvement”<sup>9</sup>, sostenendo l’identificazione tra immagine-movimento e oggetto: “si l’on extrait le mouvement du mobile, il n’y a plus aucune distinction de l’image et de l’objet, parce que la distinction ne vaut que par l’immobilisation de l’objet. L’image-mouvement, c’est l’objet, c’est la chose même saisie dans le mouvement comme fonction continue: L’image-mouvement, c’est la modulation

---

<sup>7</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L’Image-temps*, cit., p. 41.

<sup>8</sup> Cfr. Henri BERGSON, *Materia e memoria*, in *Opere 1889-1896*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 164-167. “Ma come non accorgersi che la fotografia [...] è già presa, già stampata all’interno stesso delle cose e per tutti i punti dello spazio?” (p. 167).

<sup>9</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L’Image-temps*, cit., p. 43. Con due assi, verticale e orizzontale, che “n’ont rien à voir avec le paradigme et le syntagme, et constituent deux «procès»”: la *différenciation* (“l’image-mouvement exprime un tout qui change, et s’établit entre des objets”) e la *spécification* (“l’image-mouvement comporte des intervalles”). Come spiegava Deleuze, nel primo volume della sua opera: “Le mouvement a donc deux faces [...] D’une part il est ce qui se passe entre objets ou parties, d’autre part ce qui exprime la durée ou le tout [...] Le mouvement rapporte les objets entre lesquels il s’établit au tout changeant qu’il exprime, et inversement. Par le mouvement, le tout se divise dans les objets, et les objets se réunissent dans le tout: et, entre les deux justement, «tout» change”; in Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L’Image-mouvement*, cit., p. 22.

de l'objet lui-même"<sup>10</sup>. La *modulation* è, per Deleuze, il parametro fondamentale attraverso il quale analizzare l'immagine, un parametro che supera quelli che Deleuze chiama "pauvres moyens" e cioè ogni analogismo, inteso come somiglianza e ogni tentativo di codificazione: "La *modulation* [...] c'est une mise en variation du moule, une transformation du moule à chaque instant de l'opération"<sup>11</sup>. Da filosofo non semiologo, in contrapposizione quindi con gli studi di Roland Barthes e Umberto Eco in proposito, Deleuze supera la necessità di un approccio che sia analogico o digitale, la necessità cioè di un modello che proceda per equivalenze o di un codice che si strutturi per opposizioni binarie<sup>12</sup>, giungendo, in questo, persino oltre gli estremi confini toccati da Pasolini, nell'intenzione, dichiarata, di andare al di là della semiologia: "on ne peut pas faire grand-chose avec des codes"<sup>13</sup>. Il perché è ancora una volta racchiuso in quella tensione verso la Realtà, in quella ricerca così cara a Pasolini: "car la

---

<sup>10</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, cit., p. 41.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>12</sup> Cfr. su questo tema le riflessioni di Barthes ed Eco: Roland BARTHES, *Eléments de sémiologie*, in *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Eléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1970 (I éd. Seuil, 1953 e 1964), pp. 124-126; Umberto ECO, *La struttura assente*, Milano, Tascabili Bompiani, 2004, (Prima edizione 1968), pp. 127-130. Ma, anche in ambito semiotico, c'è chi sostiene il superamento della distinzione netta tra analogico e digitale. Cfr. *La svolta semiotica*, cit., pp. 19-20, 50.

<sup>13</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, cit., p. 42.

modulation est l'opération du Réel, en tant qu'elle constitue et ne cesse de reconstituer l'identité de l'image et de l'objet"<sup>14</sup>.

A questo proposito, nel passaggio successivo, Deleuze difende Pasolini dalle critiche di Umberto Eco, che aveva contestato al poeta italiano l'idea di una doppia articolazione nella lingua del cinema: "La thèse très complexe de Pasolini risque d'être mal comprise à cet égard. Umberto Eco lui reprochait son «ingénuité sémiologique». Ce qui mettait Pasolini en fureur. C'est le destin de la ruse, de paraître trop naïve à des naïfs trop savants". Deleuze si schiera apertamente con il poeta cineasta, contro il semiologo italiano. E prosegue, abbracciando talmente la tesi del poeta italiano da darle una spiegazione e uno sviluppo consono e conseguente alla propria configurazione teorica: "Pasolini semble vouloir aller plus loin encore que les sémiologues: il veut que le cinéma soit une langue, qu'il soit pourvu d'une double articulation [...]. Seulement il ajoute: c'est la langue (...) de la réalité. «Science descriptive de la réalité»". Le due teorie si toccano e quasi si fondono: "ne veut-il pas dire que l'imagemouvement (le plan) comporte une première articulation par rapport à un changement ou à un devenir que le mouvement exprime, mais aussi une seconde articulation par rapport aux objets entre lesquels il s'établit, devenus en même-temps parties intégrantes de l'image (cinèmes)?"". E conclude rispondendo ulteriormente alle critiche mosse da Umberto Eco alla teoria

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 42.

pasoliniana : “Alors, il serait vain d’opposer à Pasolini que l’objet n’est qu’un référent, et l’image, une portion de signifié: les objets de la réalité sont devenus unités d’image, en même temps que l’image-mouvement, une réalité qui «parle» à travers ses objets”.<sup>15</sup> In linea con la concezione deleuziana, “cette langue de la réalité [...] c’est le système de l’image-mouvement”<sup>16</sup>. Approfondendo poi il discorso sulla possibilità che questa configurazione corrisponda a una lingua o a un linguaggio, Deleuze, differenziandosi in questo da Pasolini, spiega come, a suo parere, non si tratti di una lingua, ma di una “*matière signalétique* qui comporte des traits de modulation de toute sorte [...] C’est une masse plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée [...]. Ce n’est pas une énonciation, ce ne sont pas des énoncés. C’est un *énonçable*”<sup>17</sup>. E precisa: “Nous voulons dire que, lorsque le langage s’empare de cette matière (et il le fait nécessairement), alors elle donne lieu à des énoncés qui

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 43. Come spiegava Deleuze, nel primo volume della sua opera: “Le mouvement a donc deux faces [...] D’une part il est ce qui se passe entre objets ou parties, d’autre part ce qui exprime la durée ou le tout [...] Le mouvement rapporte les objets entre lesquels il s’établit au tout changeant qu’il exprime, et inversement. Par le mouvement, le tout se divise dans les objets, et les objets se réunissent dans le tout: et, entre les deux justement, «tout» change”; in Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L’Image-mouvement*, cit., p. 22.

<sup>17</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L’Image-temps*, cit., pp. 43-44. Per quanto riguarda il problema dell’*énonciation*, in ambito iconico e più specificatamente cinematografico, vorremmo ricordare quanto scrive Fabbri: “*enunciazione* ha una radice interessante, il *neuma* greco; è dunque il movimento della testa, un gesto, un movimento significativo. Se è così, prima ancora di essere un atto verbale, l’enunciazione è un movimento, un gesto per annuire”; in *La svolta semiotica*, cit., p. 66. Vista sotto questa luce, l’enunciazione appare, più che una conseguenza o una reazione, una vera e propria *donnée des images*.

viennent dominer ou même remplacer les images et les signes, et qui renvoient pour leur compte à des traits pertinents de la langue, syntagmes et paradigmes, tous différents de ceux d'où on était parti”<sup>18</sup>.

Ma c'è un'altra sezione della teoria pasoliniana che Deleuze sposa con particolare adesione, come evidenziato da Metz e Fabbri<sup>19</sup>: quella relativa al *discours indirect libre*. “Cette forme”, scrive, “consiste en une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation”<sup>20</sup>. E seguendo il linguista Bakhtine che, per primo, ha analizzato questo genere di discorso<sup>21</sup>, aggiunge: “il n'y a pas simple mélange entre deux sujet d'énonciation tout constitués, dont l'un serait rapporteur, et l'autre rapporté. Il s'agit plutôt d'un agencement d'énonciation, opérant à la fois deux actes de subjectivation

---

<sup>18</sup> Da ciò una conclusione più generale, che riguarda la scienza dei segni e sfocia in una differenziazione tra la scuola semiotica e quella semiologica: “Aussi devons-nous définir, non pas la sémiologie, mais la «sémiotique» comme le système des images et des signes indépendamment du langage en général. Quand on rappelle que la linguistique n'est qu'une partie de la sémiotique, on ne veut plus dire, comme pour la sémiologie, qu'il y a des langages sans langue, mais que la langue n'existe que dans sa réaction à une *matière non langagière* qu'elle transforme. C'est pourquoi les énoncés et narrations ne sont pas une donnée des images apparentes, mais une conséquence, qui découle de cette réaction. La narration est fondée dans l'image même, mais elle n'est pas donnée”, in Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, cit., pp. 44-45. Su quest'ultimo punto, Deleuze si contrappone nettamente a Metz e alla sémiocritique: “Pour Metz, la narration renvoie à un ou plusieurs codes comme à des déterminations langagières sous-jacentes d'où elle découle dans l'image au titre de donnée apparente. Il nous semble au contraire que la narration n'est qu'une conséquence des images apparentes elles-mêmes et de leurs combinaisons directes, jamais une donnée” (p. 40).

<sup>19</sup> Cfr. supra.

<sup>20</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, cit., p. 106.

<sup>21</sup> “Bakhtine, avant Pasolini, est le meilleur théoricien du discours indirect libre”; in Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, cit., p. 244 (nota 56).



inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre assistant à sa naissance et le mettante en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène”.

E conclude: “Ce point de vue de Bakhtine, qui nous semble repris par Pasolini, est très intéressant, très difficile aussi”<sup>22</sup>.

Il discorso indiretto libero diventa quindi, in Deleuze, il segno fondamentale di un nuovo corso, che riguarda non solo la lingua ma, nella sua trasformazione in *matière signalétique, matière non langagière*, anche il cinema, e che consiste nel passaggio da una tendenza all'omogeneizzazione a una contraria: “l'acte fondamental du langage” non è più la metafora, che “homogénéise le système”, spiega Deleuze, è il discorso indiretto libero, “en tant qu'il témoigne d'un système toujours hétérogène, loin de l'équilibre”. Quest'ultimo però non va spiegato secondo categorie linguistiche, “parce que celles-ci ne concernent que des systèmes homogènes ou homogénéisés”. È invece “une affaire de style, de stylistique, dit Pasolini”. All'omogeneità si sostituisce l'eterogeneità e lo sdoppiamento, quello pasoliniano tra lingua e dialetti, quello bergsoniano tra “sujet empirique” e “sujet transcendantal” del

---

<sup>22</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, cit., pp. 106-107. Cfr. Mikhaïl BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, cap. X e XI.

*Cogito*, e “sujet qui agisse” e *sujet* “qui le regarde agir” dell’arte<sup>23</sup>. “Mais ce dédoublement”, precisa Bergson, “ne va jamais jusqu’au bout. C’est plutôt une oscillation de la personne entre deux points de vue sur elle-même, un va-et-vient de l’esprit”<sup>24</sup>.

Questa eterogeneità stilistica viene trasferita da Pasolini anche al cinema, in quell’equivalente del discorso indiretto libero, che il poeta italiano ha chiamato *soggettiva libera indiretta* e che ha identificato con il cinema di poesia: “Un personnage agit sur l’écran, et est supposé voir le monde d’une certaine façon. Mais en même temps la caméra le voit, et voit son monde, d’un autre point de vue, qui pense, réfléchit et transforme le point de vue du personnage [...] Mais la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit. Ce dédoublement c’est ce que Pasolini appelle une «subjective indirecte libre»”. Ed ecco come, dopo averlo definito, Deleuze integra alla propria teoria il costrutto pasoliniano: “Il s’agit de dépasser le subjectif et l’objectif vers une Forme pure qui s’érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives ou objectives; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme”. Il personaggio entra quindi “dans un rapport

---

<sup>23</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, cit., p. 107.

<sup>24</sup> Henri BERGSON, *L’énergie spirituelle*, PUF, Paris 1919, p. 139.

«indirect libre» avec la vision poétique de l’auteur qui s’affirme en lui, à travers lui, tout en s’en distinguant”<sup>25</sup>.

Tutto questo si realizza pienamente in quello che Pasolini ha chiamato “cinema di poesia”, così descritto da un Deleuze ancora una volta talmente coinvolto dalla teoria pasoliniana da fonderla quasi con la sua: “La distinction s’évanouissait entre ce que voyait subjectivement le personnage et ce que voyait objectivement la caméra, non pas au profit de l’un ou de l’autre, mais parce que la caméra prenait une présence subjective, acquérait une vision intérieure, qui entrait dans un rapport de *simulation* («mimesis») avec la manière de voir du personnage. C’est là [...] que Pasolini découvrait le dépassement des deux éléments du récit traditionnel, le récit indirect objectif du point de vue de la caméra, le récit direct subjectif du point de vue du personnage, pour atteindre à la forme très spéciale d’un «discours indirect libre», d’une «subjective indirecte libre». S’établissait une contamination des deux sortes d’images, telle que les visions insolites de la caméra [...] exprimaient les visions singulières du personnage [...]. Le récit [...] devient un «pseudo-récit», un poème, un récit simulant ou plutôt une simulation de récit. Les images objectives et subjectives

---

<sup>25</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, cit., pp. 108-109. Si tratta per Deleuze di una “thèse très importante”: “l’image-perception trouverait un statut particulier dans «la subjective libre indirecte», qui serait comme une réflexion de l’image dans une conscience de soi-caméra. Il n’importe plus alors de savoir si l’image est objective ou subjective [...] Elle ne marque plus une oscillation entre deux pôles, mais une immobilisation d’après une forme esthétique supérieure”; in *ibidem*, pp. 110-111.

perdent leur distinction, mais aussi bien leur identification, au profit d'un nouveau circuit où elles se remplacent en bloc, ou bien se contaminent, ou bien se décomposent et se recomposent<sup>26</sup>.

Tuttavia, l'adesione alle tesi pasoliniane non impedisce a Deleuze di distaccarsene, nel momento in cui intravede, nella via del distacco, più feconde possibilità di sviluppo per esse. È il caso della distinzione pasoliniana tra il "faire sentir la caméra" del "nouveau cinéma de poésie" e la "plus grande poésie de contenu" dell'"ancien cinéma de prose": "on se demande malgré tout si ce critère suffit<sup>27</sup>", commenta Deleuze, e prosegue indicando, come grande "cinema di poesia", il "cinéma direct" di Cassavetes, il "cinéma du vécu" de Pierre Perrault, il "cinéma-vérité" di Jean Rouch, esempi di un cinema che supera ogni "fiction", e cioè ogni "modèle de vérité préétablie", in quanto ogni "fiction est inséparable d'une «vénération» qui la présente pour vraie". Un cinema che elimina "la fiction [...] pour la libérer du modèle de vérité qui la pénètre, et retrouver au contraire la pure et simple *fonction de fabulation* qui s'oppose à ces modèles". Perché "ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende". Allora è anche questo un

---

<sup>26</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, cit., p. 194.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 194 (nota 29).

discorso indiretto libero, “un discours à deux têtes, à mille têtes [...] Alors le cinéma peut s’appeler cinéma-vérité, d’autant plus qu’il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité: ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma”<sup>28</sup>.

Questo superamento di vero e falso, oggettivo e soggettivo avviene attraverso una “caméra” che, “au lieu de tailler un présent, fictif ou réel, rattache constamment le personnage à l’avant et à l’après qui constituent une image-temps directe. Il faut que le personnage soit d’abord réel pour qu’il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle: il faut qu’il se mette à fabuler pour s’affirmer d’autant plus comme réel, et non comme fictif”<sup>29</sup>. E allora tutto il cinema “devient un discours indirect libre opérant dans la réalité”<sup>30</sup>.

Quello a cui si richiama Deleuze è il “Je est un autre” di Rimbaud, è “la poésie que réclamait Pasolini contre la prose, mais qu’on trouve là où il ne la

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 196-197.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 202. E ancora: “Il faut que l’image comprenne l’avant et l’après, qu’elle réunisse ainsi les conditions d’une nouvelle image-temps directe, au lieu d’être au présent «comme dans les mauvais films»”. A proposito della concezione deleuziana del tempo come immagine pura e diretta, caratteristica del cinema moderno, non ci sorprenderebbe se anche in essa ci fosse una certa ascendenza pasoliniana. La dimensione temporale nel cinema è stata infatti ampiamente scandagliata da Pasolini, con posizioni che, spesso, ci sembrano “deleuziane”. Si pensi alla dialettica tra presente e passato nell’immagine filmica, al concetto di piano-sequenza puro e all’analisi dello stesso nel nuovo cinema, alla distruzione del tempo reale e alla differenza tra tempo della realtà e tempo del cinema e tra i tempi dei diversi tipi di cinema; cfr. *Empirismo eretico*, cit. pp. 241-259.

cherchait pas, du côté d'un cinéma présenté comme direct"<sup>31</sup>. Perché Pasolini, che sottolineava con forza come l'indiretto libero in letteratura richiedesse necessariamente "des «langues» différentes suivant l'appartenance sociale des personnages" e che non credeva possibile trasferire questa eterogeneità al cinema, aveva intravisto nell'assimilazione alle categorie della nevrosi, dell'ipersensibilità e dell'anomalia l'unica possibilità di rendere l'indiretto libero nell'immagine cinematografica, ma non aveva compreso, secondo Deleuze, quanto questa condizione potesse invece essere rappresentata dal *cinéma direct*: "Il semble que Pasolini n'ait pas vu comment le cinéma direct donnait une tout autre réponse à ce problème du récit"<sup>32</sup>.

Ma è comunque del poeta cineasta italiano il merito di aver compreso e osservato, per primo, il superamento di un certo tipo di cinema, espressione di una visione unitaria, e l'approdo a un cinema in cui "il n'y a plus l'unité de l'auteur, des personnages et du monde, telle que le monologue intérieur la garantissait", caratterizzato da una "*vision indirecte libre, qui va des uns aux autres*": "Pasolini", scrive il filosofo francese, "avait une intuition profonde du cinéma moderne quand il le caractérisait par un glissement de terrain, cassant l'uniformité du monologue intérieur pour y substituer la diversité, la difformité,

---

<sup>31</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, cit., p. 200.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 200, nota 33.

l'altérité d'un discours indirect libre"<sup>33</sup>. Si tratta di una eterogeneità, una sorta di plurilinguismo che, come sottolinea Deleuze, Bakhtine ha visto caratteristico del romanzo, in contrapposizione all'epopea o alla tragedia<sup>34</sup> e che ritroviamo nel cinema moderno, quel cinema di poesia definito da Pasolini come regno della soggettiva libera indiretta, nel quale però quest'ultima, non dimentichiamolo, è solo un pretesto all'espressione personale dell'autore<sup>35</sup>. È stata forse questa attribuzione di un carattere poetico alla tendenza, osservata nei cineasti presi in esame da Pasolini, a raccontare il sé più che l'altro, attraverso una forte e insistita espressività, a impedire al cineasta italiano il riconoscimento di altre forme di soggettiva libera indiretta, forme più autenticamente "plurivocali", come quelle evidenziate dal filosofo francese: l'idea che una vera plurivocalità, una eterogeneità di sguardi non pretestuale non potesse procedere dal genere poetico ma fosse necessariamente legata, bakhtinianamente, alla prosa narrativa; l'idea – certamente bizzarra in un appassionato della realtà quale è stato Pasolini – che dal *cinéma du vécu* non potesse procedere la poesia. Ma come ricorda lo stesso poeta cineasta: "Non si sfugge alla realtà, perché essa parla con se stessa,

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 244. Cfr. Mikhail BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 122 e sgg.

<sup>35</sup> "L'uso della «soggettiva libera indiretta» nel cinema di poesia [...] è pretestuale: serve a parlare indirettamente – attraverso un qualsiasi alibi narrativo – in prima persona"; in *Empirismo eretico*, cit., pp. 190-191.

e noi siamo nel suo cerchio”<sup>36</sup>. O forse a guidarlo è stata l’idea che bisognasse cercare le tracce della soggettiva libera indiretta partendo necessariamente dall’immagine. Deleuze invece è partito dalla *bande son*, nella sua osservazione del *cinéma direct*, per poi arrivare anche alla *bande image*; è partito cioè dallo studio dell’*acte de parole*, quella parola che il cinema muto metteva in stile indiretto, “parce qu’il le faisait lire comme intertitre”, e il cinema sonoro allo stile diretto, facendolo interagire “avec l’image visuelle”. Invece, con il cinema moderno, “surgit une utilisation de la voix très spéciale, qu’on pourrait appeler le style indirect libre, et qui dépasse l’opposition du direct et de l’indirect [...] une dimension originale, irréductible”, che non è più “une dépendance ou une appartenance de l’image visuelle” ma diventa “une image sonore à part entière”, in quanto prende “une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel”<sup>37</sup>. Con l’indiretto libero, “l’acte de parole devient acte politique de fabulation, acte moral de conte, acte supra-historique de légende”. Ma se “l’acte de parole” si trasforma, “se replie, se creuse”, anche l’immagine cambia, in quanto rivela “les espaces quelconques, espaces vides ou déconnectés caractéristiques du cinéma moderne”. “C’est comme si, la parole s’étant retirée de l’image pour devenir acte fondateur”, spiega Deleuze, “l’image, de son côté,

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>37</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L’Image-temps*, cit., pp. 314-316.



faisait monter les fondations de l'espace, les «assises», ces puissances muettes d'avant ou d'après la parole, d'avant ou d'après l'homme”<sup>38</sup>.

È da queste voci ripiegate, echeggianti, in ascolto di se stesse e di miti da creare, da queste fondamenta di visioni, deserti, frammenti, vuoti antichi e nuovi, che nasce, per Deleuze, la poesia e la verità del cinema, come “essence coprésente à notre histoire”<sup>39</sup>. È dall’“interstice entre deux cadrages, le visuel et le sonore”, dalla “coupure irrationnelle” tra un’“image visuelle” e quella che lui chiama “image sonore”, perché, una volta divenuta autonoma, “elle [...] a conquis son cadrage”<sup>40</sup>, che nasce il moderno cinema *libero indiretto*, la cui teorizzazione, iniziata da Pasolini, ha trovato con Deleuze e la sua *image-temps* una ancor più compiuta espressione.

La riflessione di Deleuze sulle teorie pasoliniane affascina, in quanto discorso appassionato che ha, a nostro parere, i suoi punti fondamentali nella centralità attribuita da entrambi alla realtà e nella necessità di una eterogeneità di *fabulation* della stessa, di una soppressione il più completa possibile di ogni tentativo di dirigere il discorso dall’alto, per ritrovare la ricchezza delle voci del mondo e quindi la totalità della realtà, il suo discorso indiretto libero. E affascina anche per il modo in cui Deleuze espone le sue riflessioni: attraverso

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 328.

un *discursu-m* – e cioè etimologicamente un “correre qua e là” – in cui dà la parola alle teorie pasoliniane e poi se la riprende, un *discursu-m* “lungamente esitante fra l’uno e l’altro”<sup>41</sup>, come l’indiretto libero. Deleuze, potremmo dire parafrasando una parte del suo discorso sulla *soggettiva libera indiretta* pasoliniana, sembra entrare “dans un rapport «indirect libre» avec la vision poétique de l’auteur qui s’affirme en lui, à travers lui, tout en s’en distinguant”<sup>42</sup>. E nel passaggio dall’uno all’altro, da Pasolini a Deleuze e viceversa, si realizza quell’ampliamento della significazione, della conoscenza e della comunicazione che dovrebbe essere il risultato di ogni *discurrere*<sup>43</sup>, ma che si realizza solo in un discorso in cui si sostituisce l’omogeneità con l’eterogeneità e la verità si frantuma in mille voci.

Il discorso di Deleuze su Pasolini è quindi, a nostro parere, un frammento prezioso. Esso partecipa di una battaglia, che il filosofo ha condotto durante tutta la sua vita, contro ogni forma di potere e a favore della molteplicità, della pluralità, della differenza, della creazione; una battaglia etica e poetica, che Deleuze condivideva con il poeta italiano; una battaglia in favore del recupero

---

<sup>41</sup> *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit., p. 193.

<sup>42</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, cit., p. 109.

<sup>43</sup> Il significato primitivo del termine latino *discurrere* era infatti *andare qua e là, disperdersi, percorrere, diffondersi*. Solo in seguito diventò *parlare, vagare con le parole*.

della “ricchezza perduta”<sup>44</sup>, per ritrovare la quale è necessario sottrarsi al gioco del potere in favore della libertà, è necessario scegliere i poveri e cioè coloro che sono ai margini dei meccanismi di produzione e di controllo della società<sup>45</sup> e dar loro la parola, ricreando mille voci, mille atti di resistenza<sup>46</sup> che regalino al mondo la possibilità di una rinnovata *fabulation*, di una *fabulation* senza fine.

---

<sup>44</sup> Umberto ECO, *La struttura assente*, cit., p. 158.

<sup>45</sup> Il termine *pòvero* deriva dal latino *pauper*, comp. di *paucus* «poco» e *parĕre* «procacciare, produrre»: propr. «che produce poco». Sulla “fonction fabulatrice des pauvres” cfr. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L’Image-temps*, cit., pp. 196-197 e cfr. *supra*.

<sup>46</sup> Deleuze definisce “atto di resistenza” l’opera d’arte, in *Qu’est-ce que l’acte de création?*, testo integrale della conferenza tenuta dal filosofo alla FEMIS, École nationale supérieure des métiers de l’image et du son, il 17 marzo del 1987, pubblicato, a cura di Raymond Bellour, sulla rivista «Trafic», n. 27, pp. 133-142. Trad. it. *Che cos’è l’atto di creazione?*, in «Aut Aut», “Pensare al Cinema”, (a cura di Rossella Prezzo), n. 309, maggio-giugno 2002, Milano, RCS Libri.