

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

PAOLO DESOGUS

*Tra passione e ideologia. Forme del discorso indiretto libero in Pasolini*

*Between Passion and Ideology. Forms of free indirect speech in Pasolini*

## SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo analizza la rilevanza dello stile indiretto libero di Pier Paolo Pasolini attraverso la lettura eterodossa degli scritti di Antonio Gramsci, in particolare le sue note sulla nozione di "connessione sentimentale" sviluppata nei *Quaderni* per descrivere il rapporto tra intellettuali e classi popolari. L'ipotesi che intendo dimostrare è che il suo stile, benché in contraddizione con le considerazioni teoriche esposte nel suo *Empirismo eretico*, contiene gli elementi per definire la relazione tra forme espressive e ideologia nella sua poetica. Inoltre l'articolo propone un confronto contrastivo tra la teoria polifonica di Michail Bachtin, allo scopo di mostrare l'originalità dell'indiretto libero pasoliniano. Il corpus di questa ricerca include sia testi letterari, come *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, che di critica e più precisamente i saggi scritti tra il 1964 e 1971 successivamente raccolti in *Empirismo eretico*.

The article analyses the relevance of Pier Paolo Pasolini's free indirect style through the analysis of his unorthodox reading of Antonio Gramsci's writings. It focuses in particular on Gramsci's notes on the concept of "sentimental connexion", developed in his *Prison notebooks* to describe the relationship between intellectuals and popular classes. The hypothesis I propose to demonstrate is that Pasolini's literary style features the elements apt to define the relationship between his expressive forms and ideology as exposed in his volume titled *Empirismo eretico* (although with some inconsistencies). Additionally, the article proposes a contrastive comparison between Michail Bachtin's polyphony theory and Pasolini's free indirect speech, to demonstrate the originality of the latter. The corpus of this research will include both Pasolini's literary and critical works, paying particular attention to two moments in his artistic and intellectual production: the novels *Ragazzi di vita* and *Una vita violenta*; the writings, published between 1964 and 1971 and later collected in *Empirismo eretico*.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Discorso indiretto libero, ideologia, connessione sentimentale, polifonia, stile  
Free indirect speech, ideology, sentimental connection, polyphony, style



PAOLO DESOGUS

*Tra passione e ideologia.  
Forme del discorso indiretto libero in Pasolini*

1. Sin dai primi impieghi nei romanzi romani, così come nelle teorizzazioni sviluppate successivamente nei saggi di *Empirismo eretico*, l'indiretto libero di Pasolini coinvolge non solo categorie linguistiche formali, ma anche grandezze di tipo politico. Esso chiama in causa la capacità dello scrittore di appropriarsi dei sentimenti dei borgatari romani allo scopo di riviverli e di far emergere nel testo la loro voce, il loro misurare la propria esistenza in una realtà sociale ai margini della storia. Attraverso il discorso indiretto libero la parola letteraria diviene spazio di esteriorizzazione, luogo di riconoscimento dell'alterità subalterna e in definitiva campo simbolico che coniuga impegno e stile, marxismo e linguistica, esigenze mimetiche e compassione umana e sociale.

L'uso dell'indiretto libero in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – strettamente legato agli anni friulani in cui lo scrittore elaborava la sua personale teoria del regresso<sup>1</sup> – è per Pasolini possibile non soltanto in virtù della politicità dei sistemi linguistici, del loro essere istituiti radicati nella storia e nella cultura di una data comunità o, ancora, del loro essere strettamente intrecciati al conflitto tra dominanti e dominati, così come ricava dalla

lettura di Gramsci<sup>2</sup>. Tale principio politico, secondo Pasolini, è presente nel meccanismo stesso del discorso indiretto libero. Nei termini del pensatore sardo diremmo che esso dà luogo a una forma di *consentimentalità*<sup>3</sup> che permette all'autore di calarsi nell'alterità – nei suoi modi di vivere e sentire il mondo – per compenetrare la propria voce con quella del suo personaggio appartenente a una classe sociale differente (Pasolini 1965a, ed. 1999). Tale espediente stilistico permette in questo modo di far emergere il punto di vista dei borgatari romani non come mero oggetto della descrizione, ma come intenzionalità dotata di un proprio orientamento emotivo-volitivo dialetticamente legato a un dato contesto sociale, ovvero come soggettività che vive attraverso la parola dell'autore all'interno della cornice narrativa e romanzesca da lui allestita.

2. Prima di entrare nel dettaglio di questa concezione attraverso l'analisi di alcuni esempi, si deve riconoscere che nelle definizioni più comuni il tema politico non costituisce un tratto distintivo del discorso indiretto libero – almeno non in quelle con le quali Pasolini ha avuto modo di confrontarsi. Nulla di simile si ritrova negli studi della scuola di Ginevra e in particolare negli studi di Charles Bally, il primo tra i linguisti ad aver isolato la nozione servendosi di categorie grammaticali attraverso un approccio di tipo formale (1912; 1914)<sup>4</sup>. Stesso discorso vale per Leo Spitzer e per i suoi studi sulla prosa italiana, molto probabilmente conosciuti da Pasolini già negli anni Cinquanta, come sembra emergere da alcune pagine di *Passione e ideologia* dedicate a Giovanni Verga (Spitzer 1956: 37-53; Pasolini 1958a, ed. 1999: 1054).

Solo apparentemente diverso è il caso di Giulio Herzeg e del suo *Lo stile indiretto libero in italiano*. Sebbene sia stato assunto da Pasolini a punto di riferimento nel noto *Intervento sul discorso indiretto libero*, comparso su *Paragone* nel 1965, l'interes-

se verso questo testo ci pare più che altro tattico, strumentale, dovuto cioè alla necessità di individuare una qualche pezza di appoggio teorica per sostenere l'idea di indiretto libero "lessicale", che come si evince dagli scritti pasoliniani valorizza aspetti come il plurilinguismo, il tono, il valore semantico e ideologico della parola. In realtà Herczeg è molto più prudente di quanto la lettura pasoliniana del suo scritto lasci credere. Sebbene nel critico ungherese sia infatti presente un'attitudine non formale e vicina all'idea di discorso indiretto libero "lessicale", manca nel suo scritto una problematizzazione politica dell'uso della parola altrui. Qualche vaghissima apertura in questa direzione può forse essere desunta dalle ultime pagine, in cui compaiono alcuni riferimenti ai romanzi romani di Pasolini. Ma in nessun punto del suo volume Herczeg si serve di categorie quali "ideologia", "classe" o "coscienza" impiegate da Pasolini per definire l'indiretto libero.

Soffermandosi esclusivamente sugli scritti teorici raccolti in *Empirismo eretico*, Cesare Segre ha più recentemente avanzato la possibilità di un confronto con la teoria di Michail Bachtin<sup>5</sup>. La sua proposta prende le mosse dall'idea che Pasolini, pur riferendosi all'indiretto libero, avrebbe in realtà inteso qualcosa di diverso, ovvero la polivocità nel romanzo, che Bachtin aveva già da tempo scoperto, ma che sino ad allora non era ancora nota in Italia dal momento che i suoi scritti sarebbero stati tradotti solo qualche anno più tardi, verso la fine degli anni Sessanta<sup>6</sup>. Pasolini sarebbe dunque una sorta di precursore teorico di un filone di ricerca in cui il tema politico ricompare nell'orbita della pluridiscorsività e del plurilinguismo bachtiniano.

A supporto di questo parallelismo – da Segre non sviluppato sino in fondo – sono effettivamente riconoscibili alcune significative evidenze. Sia lo scrittore che il teorico russo pongono al centro la parola del personaggio, la sua capacità di illuminare il sentire individuale all'interno della sfera sociale della

lingua, da cui è dunque possibile ricavare elementi relativi alla sua estrazione e alla sua condizione. La stessa idea di discorso indiretto libero “lessicale” di Pasolini potrebbe essere a questo proposito ricondotta all’idea di “parola bivoca” bachtiniana, che introduce nell’analisi testuale le traiettorie pluridiscorsive che investono la parola letteraria. Questa prossimità, favorita dalla lettura di Ascoli e di Gramsci<sup>7</sup> – il quale oltre ad essere marxista possedeva una notevole sensibilità linguistica (Lo Piparo 1979; Carlucci 2013) –, si aggiunge alla medesima attitudine teorica antiformalistica di Bachtin, che nei suoi studi ha rifiutato di chiudere l’indagine letteraria entro i margini strettamente grammaticali stabiliti da Bally e accettati da quasi tutti i teorici successivi dell’indiretto libero<sup>8</sup>.

3. Come si ricava da questi brevi cenni la lettura di Segre appare non solo suggestiva, ma anche ricca di spunti per valorizzare le note teoriche presenti in *Passione e ideologia* e in *Empirismo eretico*. Non si può tuttavia fare a meno di osservare la presenza di alcune significative differenze che emergono nel momento in cui lo studio dell’indiretto libero allarga il campo di indagine alla prosa narrativa di Pasolini. Per molti versi i due romanzi romani presentano infatti uno spettro di questioni linguistiche e stilistiche ben più vasto e problematico di quanto esplicitato nei testi teorici degli anni Sessanta<sup>9</sup>. Persino la tanto discussa ostilità verso gli elementi formali dello stile<sup>10</sup> andrebbe ridimensionata, data la grande consapevolezza della loro funzione mostrata dallo scrittore nella costruzione dell’indiretto libero.

All’interno di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* Pasolini sfrutta in maniera tutt’altro che ingenua le ampie possibilità che l’indiretto libero offre, integrando l’elemento sociale e politico con quello più strettamente legato all’apparato dell’enunciazione. Non solo l’elemento lessicale, dunque, ma anche l’intersezione tra gli elementi formali dei centri deittici, riferibili al discorso

citante dell'autore<sup>11</sup> (L), e del discorso citato del personaggio (L<sub>1</sub>), vengono chiamati in causa con alcune peculiarità che rendono originale la sua prosa.

Tra tutte, quelle più significative riguardano la predilezione per i tratti spaziali relativi a L, ma riferibili anche al centro deittico del personaggio L<sub>1</sub>, e la scarsissima presenza di indici di ordine temporale. Nei romanzi romani si osserva insomma il tentativo di istituire una prossimità spaziale, ma non temporale, tra L e L<sub>1</sub>. L'immersione nell'altro non contempla infatti l'integrazione dell'orizzonte storico dell'autore con la temporalità del personaggio per dar luogo a quell'effetto di simultaneità tipico dell'indiretto libero. Sul piano temporale emerge tra loro una barriera, un insormontabile elemento di irriducibilità.

Si tratta a ben vedere di un tratto poetico su cui lo scrittore si è soffermato anche altrove. Nel poemetto intitolato *La scoperta di Marx* del 1949 (Pasolini 1958c, ed. 2003: 495-503), Pasolini mostra ad esempio l'esistenza di due traiettorie temporali, quella della spontaneità, dell'origine, del mondo vissuto al di fuori della progettualità borghese e della lotta di classe; e quella della storia, del conflitto sociale, ovvero il tempo della coscienza dei rapporti materiali e dell'incontro con il marxismo. Non esiste soluzione di continuità tra queste due forme temporali: la prima è irriducibile alla seconda e in quest'ultima Pasolini colloca se stesso in quanto scrittore, in quanto autore che malgrado il suo attaccamento passionale all'origine, alle passioni fisiche ed elementari, sa vedere se stesso nei processi storici in virtù della propria coscienza.

Nella stessa direzione vanno alcuni dei più noti versi delle *Ceneri di Gramsci*, scritti negli stessi anni di *Ragazzi di vita* e una *Vita violenta*. Tra gli elementi centrali di questo poemetto vi è ancora una volta la coscienza che lo scrittore possiede in quanto intellettuale gramsciano, ma che problematizza dal momento che la sua predilezione è diretta ai sentimenti dei subalterni,

colti nella loro spontaneità, nel loro modo di vivere e sentire il mondo. Rivolgendosi al pensatore sardo Pasolini afferma di essere “attratto da una vita proletaria / a te anteriore”: anteriore al marxismo, anteriore alla “scoperta di Marx” e dunque relativa a quello stadio prepolitico dell’origine. Come infatti prosegue “è per me religione la sua allegria, non la millenaria / sua lotta la sua natura, non la sua coscienza” (Pasolini 1957, ed. 2003: 820).

Come verrà chiarito dall’analisi degli esempi, nella rivisitazione pasoliniana l’indiretto libero non dà luogo a quell’intreccio tra il tempo dell’autore e il tempo del personaggio e al contrario conserva, per mezzo di alcuni espedienti formali, la tradizionale separazione tra L e L<sub>1</sub>. Lo stile dei romanzi si spinge dunque al di là di quanto esplicitamente dichiarato nei testi teorici di *Empirismo eretico* con l’idea di indiretto libero “lessicale”. Sebbene sia effettivamente presente un’attenzione verso la dimensione pluridiscorsiva della parola, in un senso che certamente avvicina Pasolini a Bachtin, tale somiglianza non deve affatto portare a una rinuncia dell’analisi formale dalla quale è anzi possibile trarre elementi utili per lo studio delle ricadute politiche nella poetica dell’autore.

4. Il ricorso agli studi del grande teorico russo entro cui sussumere la teoria pasoliniana ci pare inoltre incapace di risolvere un’ulteriore questione di fondo. È infatti difficile dire se anche i numerosi elementi di polifonia riconoscibili in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* si fondino effettivamente sul principio dialogico che Bachtin ha posto al centro della sua teoria<sup>12</sup>. L’interazione tra voci è facilmente riconoscibile tra i personaggi o nel dialogo interiore che talvolta affiora nella loro parola, ma risulta essere altamente problematica nel confronto fra essi e la voce dell’autore.

Secondo il pensatore russo, sussiste un rapporto dialogico quando l’intenzionalità del personaggio fuoriesce dall’orizzon-

te psicologico e ideologico del suo autore, esibendo la propria autonomia, la propria indipendenza emotivo-volitiva (Bachtin 1979, ed. 2000: 7-9). Nei romanzi di Pasolini, il discorso indiretto libero sembra invece rispondere a un procedimento diverso o comunque non pienamente compatibile, soprattutto se si considera quanto la questione ideologica sia in fondo legata alla questione passionale. Si direbbe infatti che in Pasolini l'elezione della parola altrui rappresenti una sorta di stratagemma per allargare il campo della propria soggettività, ovvero per estendere il proprio sguardo e così incorporare il sentire dell'altro appartenente a una classe diversa dalla propria. Il principio dialogico verrebbe in questo senso attenuato e talvolta persino sacrificato in favore di una forma discorsiva in cui sul piano assiologico e patemico, così come su quello ideologico, voce dell'autore e voce del personaggio non sono più sempre distinguibili, poiché tendono a fondersi, a congiungersi. Calarsi nell'animo altrui significa dunque riconoscersi nel dramma, nella lacerazione, nei sentimenti elementari dialetticamente radicati nel contesto sociale della borgata.

(1) "E chi ce torna ppiù a casa", aggiunse poi tirando allegramente le ultime boccate dalla cicca. Tanto la sua era una casa per modo di dire: [a] *andarci o non andarci era la stessa cosa, magnà non se magnava, dormì, su una panchina dei giardini pubblici er uguale. Che era una casa pure quella?* [b] *Intanto la zia il Riccetto non la poteva vedere: e manco Alduccio, del resto, ch'era figlio suo. Lo zio era un imbroccone che rompeva il c... a tutti l'intera giornata* (Pasolini 1955, ed. 1998: 582-83).

In questo primo esempio, tratto da *Ragazzi di vita*, si assiste a una graduale regressione nell'animo del personaggio, che tuttavia non giunge a una piena adesione poiché limitata all'ancoraggio temporale della parola al centro deittico di L. Diverso è invece il caso degli indici di spazio che con l'avverbio "ci", in

(1a), mostra l'adesione di  $L_1$  nella sfera discorsiva di L. Non si tratta infatti di un semplice dialogo interiore fra un io locutore e un io ascoltatore<sup>13</sup>. Nell'introduzione della parola altrui si riconosce la volontà del narratore di avvicinarsi al dramma del Riccetto, al suo sentimento di solitudine nella casa degli zii, dove si è trasferito da quando è diventato orfano. Si osservi a questo proposito come il discorso in (1a) sia preceduto dal commento del narratore ("Tanto la sua era una casa per modo di dire") che orienta il proprio fuoco epistemico e passionale in base al sentire del personaggio. Il passo (1a) fornisce un'anticipazione del giudizio del personaggio introdotto dai due punti. Qualcosa di simile si ritrova nel commento che precede (1b), in cui viene riportato il pensiero del Riccetto anche con l'ausilio della dislocazione a sinistra ("*la zia* il Riccetto non *la* poteva vedere") e di altri elementi stilistici come l'uso dei due avverbi "tanto" e "intanto", i quali orientano il tono del discorso verso lo stato d'animo del personaggio: la loro funzione avversativa, secondo la locuzione tipica del parlato in cui sono inseriti, riflette la forma dialogica del pensiero del Riccetto, il suo carattere polemico e interattivo. Si direbbe in definitiva che il narratore mimi la discesa nell'animo del personaggio, nei suoi sentimenti contrastati.

Anche se non frequentemente, sono presenti momenti in cui la costruzione del discorso tende invece verso il monologo interiore sebbene in una forma molto problematica:

(2) D'altra parte, il Riccetto, i quattro soldi che guadagnava facendo il piscello del pesciarolo, non gli bastavano. [a] *E allora come fai a comportarti da ragazzo onesto!* [b] *Quando c'era da rubare, rubava, capirai, con quella fame addiestrata di grana che teneva* (Pasolini 1955, ed. 1998: 662).

In (2a) il pensiero del Riccetto affiora d'improvviso, quasi come spinto dal moto di rabbia che anima le sue parole indi-

rizzate a un “tu” ipotetico attraverso una interrogativa retorica che chiama in causa i suoi principi morali. La parola diretta del Riccetto rivolta a se stesso (“capirai”) riaffiora all’interno del discorso indiretto libero (2b), moltiplicando in questo modo le intersezioni tra i piani del discorso.

Un altro esempio simile, ma più articolato, riguarda il personaggio del Lenzetta:

(3) Il Lenzetta se n’era andato di casa per paura del fratello più grosso: [a] *e non c’aveva mica torto d’averla, perché ne aveva combinata una che a pensarci non ci si capacitava nemmeno lui e si sarebbe sputato in un occhio. Mica s’era comportato male, secondo lui, in senso morale... Sì! Morale!* [b] *Che c... gliene fregava a lui e al fratello della morale! Era stata una questione d’onore, e, per dire la sincera verità, mica una stupidaggine da niente.* [c] *Che cavolo s’era messo nella capoccia quella notte il Lenzetta... Boh, si vede ch’era rimasto un po’ sonato per le botte che gli avevano dato prima in camera di sicurezza e poi a bottega...* (Pasolini 1955, ed. 1998: 631).

In questo passo l’intreccio tra mimesi e diegesi, tra descrizione e discorso riportato, tra commento dell’autore e stato d’animo del personaggio diviene ancora più fitto e inestricabile. Non si fa ricorso al dialetto, permangono in ogni caso i calchi del parlato, quali il pronome “ci” attualizzante e l’interiezione (“boh”), da cui si ricava lo stato d’animo del personaggio. È inoltre frequente l’impiego dell’avverbio con valore avversativo “mica”, che insieme alle interrogative retoriche (“Che c...” e “Che cavolo...”) e all’uso anaforico di “morale”, incrementa l’aspetto conflittuale della parola. Tale abbassamento all’oralità non elimina comunque la presenza del narratore. Neanche in questo caso ci troviamo propriamente di fronte a un “monologo interiore” o, per usare la formulazione di Genette, a un “discorso immediato”, riconoscibile ogni qualvolta “le narrateur s’efface et le personnage se substitue à lui” (1972: 194); lo stato

d'animo che prende forma dalla parola altrui non si emancipa completamente dall'istanza narrativa, dalla sua lingua, che nel complesso risulta essere dominante, nonostante gli scarsi innesti e calchi sintattici dal dialetto. In questo esempio l'autore mima in forma teatralizzata il pensiero altrui e in questo modo illumina se stesso rappresentandosi nell'altro, entrando nella parte del suo personaggio, di cui interpreta la condizione interiore. La parola altrui è in questo senso raffigurante e raffigurata, senza soluzione di continuità.

Questa forma di mimesi viene ulteriormente sviluppata in una delle pagine più note di *Ragazzi di vita*, quella in cui Riccetto insieme ai suoi compagni, Rocco e Alvaro, incontra la prostituta Nadia in una spiaggia di Ostia:

(4) La Nadia stava distesa [a] lì in mezzo con un costume nero, e con tanti peli, neri come quelli del diavolo, che gli s'intorcinavano sudati sotto le ascelle, e neri, di carbone, aveva pure i capelli e quegli occhi che ardevano inveleniti.

Era sui quarant'anni, [b] bella grossa, con certe zinne e certi coscioni tosti che facevano tante pieghe con dei pezzi di ciccia lucidi e tirati che parevano gonfiati con a pompa. [c] C'aveva le madonne, perché s'era stufata di stare lì in quella caciara di fanatici, tanto lei il bagno, nel mare, non lo faceva manco per niente: l'aveva fatto la mattina, il bagno, al Mattonato, nella bagnarola di sor' Anita. [d] Il Riccetto, Alvaro e Rocco neppure erano dieci minuti ch'erano lì, e lei già se ne sarebbe voluta andare pei fatti suoi (Pasolini 1955, ed. 1998: 561).

Si è talora affermato che Pasolini abbia costruito i suoi romanzi riportando fedelmente ciò che ha udito nelle sue escursioni per le periferie di Roma. Egli stesso ha in qualche occasione contribuito a dare credito a questa lettura, prestando il fianco ai suoi critici<sup>14</sup>. In realtà l'impasto di lingua e dialetto non rinuncia all'artificio letterario e all'impiego di una lunga e

complessa serie di espedienti stilistici. Nell'esempio (4) il punto di vista è costruito su una sovrapposizione del centro deittico di L con quello di  $L_1$ , secondo un procedimento simile a quanto analizzato in precedenza. È di particolare interesse soprattutto l'impiego del deittico "lì", che ricorre tre volte, ma che almeno nelle prime due occorrenze solleva alcuni problemi di attribuzione. In (4a) si direbbe infatti annullarsi il carattere contrastivo che distingue i centri deittici. Il narratore e i personaggi in cerca di Nadia nella spiaggia affollata di Ostia condividono la stessa prospettiva, sebbene le loro voci siano distinte: per i personaggi questo avverbio ha a che fare con la distanza spaziale tra il punto d'osservazione e la posizione di Nadia, mentre per il narratore ha valore anaforico<sup>15</sup>. La stessa valutazione può essere fatta per la seconda occorrenza in (4c), mentre è diverso quello che accade in (4d): in quest'ultimo caso i personaggi vengono inclusi nella regione spaziale di L indicata dal deittico, dando luogo allo sganciamento da  $L_1$ . L'avverbio "lì" è in questo terzo caso riconducibile esclusivamente al punto di vista del narratore, il quale non guarda più Nadia con gli occhi del Riccetto e dei suoi compagni, ma assume una posizione autonoma e terza. In termini cinematografici la scena è costruita come una sorta di piano sequenza in soggettiva sul punto di vista dei borgatari, i quali a un certo punto entrano in campo, trasformando l'inquadratura in una oggettiva<sup>16</sup>.

Arricchiscono il problema del punto di vista la scelta del registro linguistico e il principio dialogico che si innesca tra i personaggi. Al piano discorsivo dell'autore (L) e a quello dei tre borgatari ( $L_1$ ) va ora aggiunto quello di Nadia ( $L_2$ ). In (4c) e (4d) emerge infatti anche la parola della prostituta e con essa il suo lamento per il luogo, il suo comportamento capriccioso e affettato. Quello che però è interessante è che la parola di Nadia affiora nella loro parola, che a sua volta è filtrata dalla lingua di L. In particolare in (4c) viene a crearsi una complessa sovrapposizione

posizione dialogica amplificata dal ricorso ad alcuni aspetti del parlato, come l'uso dell'avverbio "tanto" con valore avversativo e della dislocazione a destra ("l'aveva fatto la mattina, il bagno"), che hanno la funzione di fare il verso a Nadia, alle sue insofferenze, al suo atteggiamento smorfioso. In questo gioco di voci, la parola di Nadia emerge come in falsetto, come se fosse recitata dai giovani che l'attendono e che a loro volta sono inglobati nella parola di chi tiene le fila del discorso, marcando la propria presenza.

Non è pertanto secondario osservare che in questi esempi l'autore non sparisce del tutto, non si eclissa dietro i suoi personaggi la cui voce risuona dentro la sua. Essi parlano attraverso di lui, attraverso la sua coscienza di scrittore che traduce e restituisce forma letteraria a un'espressività magmatica, mobile. Lo stile indiretto libero esibisce in questo modo il proprio carattere prensile, gestuale e di apertura all'alterità della borgata romana. Per mezzo della parola l'autore afferra la realtà del Riccetto, del Lenzetta e degli altri personaggi, penetra nella loro esperienza, incorpora i loro luoghi, sottraendoli alla loro temporalità originaria e introducendoli nel tempo della scrittura, della civiltà delle lettere a cui appartiene Pasolini.

5. Come mostrano gli esempi fin qui proposti, la costruzione spaziale del romanzo ha un'importanza cruciale. Attraverso l'uso della lingua e del dialetto la voce dell'autore alterna distanza e vicinanza rispetto al personaggio e al suo universo mentale, ideologico e percettivo. L'uso articolato degli indici spaziali mostra inoltre come la sua posizione vari molto, tanto da apparire in alcuni casi completamente aderente al punto di vista del personaggio. Sono tuttavia molto frequenti anche i momenti in cui egli assume le vesti del testimone, ma anche in questo ruolo non manca una gradazione che va da quella del puro occhio percettivo a quella di chi in qualche modo partecipa anche emotivamente come una sorta di terzo personaggio:

(5) “Famme fumà”, fece Alduccio riprendendo la marcia. Dopo qualche boccata il Lenzetta gli passò burbero la cicca, e Alduccio, fumando, nemmeno aveva dato quattro pedale, che [a] *crac, serie, scrac*, la ruota del triciclo s’incastò nella rotaia del tram e si ridusse a un colabrodo. [b] *Macché, niente! Na cosetta senza nessuna importanza! Tanto da lì alla Maranella che ci voleva? E poi ne avevano fatta poca di strada, il Ricetto e il Lenzetta, quel giorno!* (1955, ed. 1998: 640).

Anche in questo caso la narrazione si presenta in una forma teatralizzata, che traduce la parola altrui attraverso un procedimento mimico-gestuale che non si preoccupa di nascondere l’artificio letterario. Lo si vede anzitutto in (5a) e nell’uso dell’onomatopea per descrivere l’incidente del triciclo. Ma è ancora più evidente nel discorso indiretto libero in (5b), di cui tuttavia non si deve fare a meno di osservare nuovamente lo stretto ancoraggio temporale al centro deittico di L. Il discorso riportato si riconosce nel tono, nelle interiezioni, nell’interrogativa indiretta e nella formulazione ironica. È nondimeno importante precisare che in questo caso l’ironia non è prodotta dal meccanismo citante di  $L_1$  da parte di L, ma è interamente ascrivibile a  $L_1$ . È come se il narratore recitasse il ruolo di un personaggio che si trova nella medesima condizione del Ricetto e del Lenzetta.

Sono comunque molto frequenti i momenti in cui emerge la voce di un personaggio anonimo, non riconoscibile tra i protagonisti del romanzo. È forse questo l’aspetto che in alcuni momenti avvicina i romanzi romani di Pasolini alla prosa verista e a quella tecnica della regressione che certamente egli ha ripreso da Verga. Non si possono naturalmente trascurare alcune significative differenze, come ad esempio l’assenza dell’eclissi dell’autore nella parola dei personaggi. Pasolini non rinuncia a lasciare tracce della sua presenza. Rimarca la sua responsabilità di narratore, di istanza che tiene le fila del racconto. E tuttavia

la sua parola da vita a una voce anonima che caratterizza anche lo stile verghiano.

(6) Dentro si sentivano i pianti delle donne. I maschi, invece, non davano segni d'essere commossi, e anzi, semmai, avevano, incarnata nei lineamenti di *giovinnottelli imberbi o di vecchi paraguli*, una vaga espressione di divertimento. A Pietralata, per educazione, non c'era nessuno che provasse pietà per i vivi, *figurarsi cosa c... provavano per i morti* (1955, ed. 1998: 626).

(7) Il Riccetto, svegliato, poverello, da chissà che sogni – forse di mangiare a un ristorante o di dormire su un letto – s'alzò stropicciandosi gli occhi, e senza capirci niente seguì ciondolando giù per le scale i poliziotti. "Perché m'avranno preso", si chiedeva, ancora non del tutto scoglio. "Boh...!" Lo portarono a Porta Portese, e lo condannarono a quasi tre anni – ci dovette star dentro fino alla primavera del '50! – *per imparargli la morale* (671).

Come si osserva in (6) e in (7) il narratore assume i panni di un ipotetico terzo personaggio che appartiene allo stesso ambiente sociale rappresentato e che nella sua parola riassume la visione del mondo, la morale e i sentimenti della realtà che abita. Si tratta insomma di una prospettiva che fa propria la rinuncia all'obiettività e offre una visione della realtà parziale e deformante (Baldi 1980: 22-23).

Tra le principali caratteristiche di questa voce anonima, molto presente anche in *Una vita violenta*, vi è anzitutto il registro umile, caratterizzato dalla struttura sintattica frammentata, dagli anacoluti, dalle dittologie, dalle ipotetiche semplificate e naturalmente dall'impasto di lingua e dialetto. Su questo ultimo aspetto sono stati compiuti numerosi studi: Testa in particolare ha osservato come l'italiano di Pasolini rinunci al canone della letterarietà, alla dimensione forbita, iperscritta e colta della lin-

gua, senza tuttavia adeguare il proprio registro alla lingua media della classe borghese. La lingua ibrida di Pasolini sviluppa la propria letterarietà attraverso le continue intersezioni con la parola altrui, con l'intreccio di voci (Testa 1997: 261-62).

6. Come mostrano gli esempi qui proposti, l'incontro tra autore e personaggio dà luogo a una voce sincretica che unisce il registro alto dell'autore, la sua consapevolezza, la sua storicità all'incoscienza politica del personaggio, alla sua parola illetterata, alla sua spontaneità. Entra in gioco in questo frangente un meccanismo già intravisto negli anni friulani e più tardi ripreso nel cinema. Calandosi nell'altro, l'autore fa proprio il desiderare il desiderio altrui, riconosce se stesso nell'alterità subalterna che non ha ancora sacrificato la propria vitalità all'ordine della storia maggiore e delle classi egemoni. Il principio estetico-passionale è in tal senso preliminare al principio ideologico, ne è la molla, l'innescò. Diremmo in altri termini che nel suo stile vi è una base prepolitica, poiché attinge materia letteraria da un al di qua rispetto ai processi storici.

Non è per questo un caso che anche negli scritti teorici Pasolini leghi lo studio dell'indiretto libero alla riflessione marxista, sebbene in un'ottica niente affatto ortodossa. Come emerge in particolare nel già citato *Intervento sul discorso indiretto libero*<sup>17</sup>, il riferimento a Marx, e in particolare alla sua concezione del sottoproletariato, subisce una sorta di ribaltamento assiologico che, senza modificare la descrizione storico-politica intorno a questa classe, porta alla scoperta della sua funzione estetica. Se infatti per Marx i sottoproletari rappresentano un soggetto della storia per sua natura privo di coscienza, facile alla corruzione e su cui la classe dominante esercita agevolmente il proprio dominio, per Pasolini essi sono, in virtù di questa condizione, i soggetti di un vivere e sentire il mondo che si presenta in una forma paradossalmente più pura e spontanea, legata all'imme-

diatezza della vita, ai bisogni primari e non al suo sviluppo nel divenire. Come emerge nei romanzi romani, e in forma ancora più chiara in *Uccellacci e uccellini*, dove i due protagonisti, Totò e Ninetto, compaiono nelle vesti di piccoli faccendieri al soldo di uno strozzino, l'incoscienza di classe è pertanto rivelatrice di quei tratti dell'umano, delle sue contraddizioni irriducibili al divenire, delle sue lacerazioni esistenziali e allo stesso tempo del vitalismo che la società borghese minaccia di emendare e in definitiva di alienare.

7. Su un piano più strettamente letterario, i personaggi pasoliniani non possiedono quella coscienza di sé che Bachtin ritrova in Dostoevskij e che analizza per elaborare il principio dialogico della polifonia (1968: 64-102). Il loro è un sentimento irriflesso e frammentario, che il discorso indiretto libero ricompone integrandolo nella trama testuale. Questo è il motivo per cui in Pasolini non si assiste a un vero scontro dialogico tra coscienze, tra l'autore e il suo eroe. Nei suoi romanzi la parola del primo accoglie la voce del secondo, la integra nella rete narrativa e stilistica della prosa al fine di elevarne il dato espressivo e il contenuto sociale. Si tratta di un procedimento che non riesce a realizzarsi mai completamente, dal momento che come è stato osservato, la parola dell'autore non riesce a cogliere il personaggio nella sua dimensione temporale, che resta sempre legata a coordinate esperienziali non del tutto attingibili. Permane sempre un residuo, un'irriducibilità tra l'essere dei personaggi e il divenire storico.

Contrariamente a quanto farebbero emergere alcune prossimità teoriche individuate da Segre, lo stile pasoliniano costituisce del resto un caso di studio non pienamente inquadrabile nella teoria di Bachtin. Va infatti ricordato che, nell'analisi del romanzo dostoevskiano, il teorico russo individua il fenomeno della polivocità alla luce dei rivolgimenti sociali prodotti, nella

Russia della seconda metà dell'Ottocento, dalle grandi riforme dell'imperatore Alessandro II. In questo contesto l'abolizione della servitù della gleba, l'accesso libero all'università e altri provvedimenti hanno permesso un'inedita mobilità sociale da cui ha avuto luogo l'emersione di nuovi soggetti provenienti dalle classi più povere. Si tratta di nuove personalità alla ricerca di una coscienza di sé, di un proprio punto di vista sul mondo in trasformazione che gli scrittori dell'epoca tentano di cogliere e che soprattutto Dostoevskij è stato in grado di riprodurre nei suoi contrasti, nelle sue brucianti contraddizioni<sup>18</sup>. Il personaggio che meglio incarna questa nuova personalità sociale è forse Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, che vive la profonda lacerazione tra la propria appartenenza alla classe degli umili, legata a determinati valori e costumi, e la condizione di studente incapace di riconoscersi nel contesto della nuova Russia.

Diverso è invece il caso dei personaggi di Pasolini, scelti per la loro appartenenza a un mondo, quello delle periferie romane, che si colloca ai margini della storia. Sono a questo proposito estremamente significative le pagine di *Ragazzi di vita* in cui Ricetto dopo alcuni anni ritorna nella borgata romana di Donna Olimpia, dove era cresciuto. Nel suo sguardo rivolto all'inurbamento che vede avanzare anche in quello spicchio di periferia, in passato confuso con la campagna, manca quel sentimento della storia, quella coscienza che gli possa permettere di riconoscere se stesso come punto di vista su una realtà che cambia e agisce sulla sua condizione sociale, sulla sua percezione del mondo.

In Tommasino di *Una vita violenta* vi è senza dubbio una maggiore consapevolezza, che tuttavia resta allo stato germinale. La sua adesione agli scioperi nell'ospedale in cui è ricoverato, così come la sua militanza comunista nascono più da un istintivo senso di solidarietà che da un'adesione alle sfide di classe nell'Italia che si avvicina al boom economico. Come per

il Riccetto, la sua è una condizione essenzialmente prepolitica, esclusa dalla linea del progresso, ma capace di esprimere una primordiale empatia verso il prossimo. Nella voce di entrambi manca dunque l'elemento dell'autocoscienza, dell'assunzione di un punto di vista sul mondo e su se stessi. Nella caratterizzazione dei suoi due protagonisti Pasolini dà priorità all'elemento fisico, al sentire irriflesso, rispetto all'elemento etico-politico e culturale.

Sia nel Riccetto che in Tommasino non manca una qualche forma di aspirazione alla promozione sociale. Lo si osserva in entrambi i romanzi, come in occasione del fidanzamento del Riccetto o delle lotte politiche in ospedale in cui si batte Tommaso. Vi è infatti in Pasolini la necessità di dare ai propri personaggi una dimensione spirituale, una vita interiore capace di conferire una temporalità elementare al loro agire. Essa però non è sempre il prodotto della loro stessa coscienza come in Dostoevskij e nell'eroe del romanzo borghese, ma emerge come tale nella coscienza dell'autore. Nel romanzo pasoliniano la voce del personaggio vive nella coscienza dell'autore, nella sua capacità anzitutto sociologica, linguistica e letteraria di riconoscere in essa un potenziale punto di vista nel divenire storico. Il personaggio, dunque, non è mai completamente autonomo, ma è anzi continuamente debitore nei confronti del suo autore.

È questo il motivo principale per cui nel romanzo pasoliniano degli anni Cinquanta, sebbene articolato sulla pluridiscorsività e sul plurilinguismo, non è possibile riconoscere il principio dialogico bachtiniano tra autore e personaggio nella sua forma più piena e autentica. Né il Riccetto, né Tommasino sono dotati di una parola completamente indipendente dall'istanza narrativa. Nessuno di loro si affranca completamente dalla mediazione che l'autore attua nell'intento di elevare la loro parola a materia letteraria per mezzo del dialetto e dello stile indiretto libero.

Tale dipendenza è ancora più evidente nei momenti in cui la compenetrazione tra il comprendere dell'autore e il sentire dei suoi personaggi si libera dalla dimensione ideologica e assume la forma del desiderio, dell'abbraccio sensuale. Sono questi i casi in cui la loro interazione dà luogo a una polifonia che riduce al minimo il grado di tensione dialogica. Nonostante la sua appartenenza a un ordine temporale radicato a un'esperienza irriducibile, la parola altrui tende ad annullare qualsiasi forma di conflitto con la parola dell'autore. Esse convergono, stabiliscono una congiunzione che dà luogo a una coalescenza tra voci. Come due liquidi di peso specifico diverso mescolati intensamente, la parola del primo è inglobata, senza disperdersi, nella parola del secondo. L'effetto è un gioco di rifrazioni reciproche il cui brulichio produce una precaria unità, una condensazione momentanea tra lingua e dialetto, coscienze e spontaneità, divenire storico e tempo vitalistico, punto di vista dell'autore e punto di vista del personaggio.

8. A questo risultato espressivo si aggiunge la questione politica che maggiormente distingue lo stile indiretto libero pasoliniano dalle sue teorizzazioni standard. Attraverso questa forma espressiva Pasolini risponde infatti a quell'esigenza che Gramsci descrive nelle pagine dedicate alla letteratura, quando chiede agli scrittori di superare il proprio cosmopolitismo attraverso un romanzo capace di rivivere i sentimenti dei ceti popolari ed elevarli a materia letteraria (Gramsci 1975: 2114). L'autore, forte della propria coscienza, *comprende*; il personaggio *sente*, vive fisicamente una data realtà, una data condizione sociale: il discorso indiretto libero è in questo senso la forma attraverso la quale il *comprendere* integra il *sentire* del personaggio, lo illumina, gli dà forma, ordine letterario. Attraverso questa operazione l'autore si riconosce in lui, nel suo dramma, nelle sue aspirazioni, nei suoi desideri. Il sentire in questo modo offre

materia espressiva al comprendere e permette a chi scrive di sporgersi oltre la propria dimensione storica di intellettuale e di uomo borghese per dar vita a un sapere superiore fondato sulla loro unione<sup>19</sup>.

La necessità di una coscienza marxista, ovvero di una “coscienza dell'altra classe” alla base dell'indiretto libero deriva proprio dalla ricerca di questo sapere, dalla consentimentalità che unisce due dimensioni ideologiche ed esistenziali diverse e sul piano temporale irriducibili. Si tratta di un procedimento sia politico che letterario in un senso che supera le forme tradizionali dell'*engagement*. Come afferma in un breve saggio del 1958, intitolato *La mia periferia*, e successivamente inserito in appendice ad alcune edizioni italiane dei *Ragazzi di vita* con un titolo molto eloquente, *Il metodo di lavoro*, nella scrittura letteraria la coscienza dell'autore è simile a quella di un dirigente comunista che in virtù della sua ideologia è capace di distaccarsi dalla propria appartenenza di classe e calarsi in quel mondo popolare e subalterno le cui istanze appaiono ancora a uno stadio informe, germinale, in attesa di un'emancipazione che le liberi nella loro integralità (Pasolini 1958, ed. 1999: 2727-33).

## NOTE

<sup>1</sup> Pasolini si serve del termine “regresso” per indicare i modi di immersione nella lingua e nell'animo del parlante (Gasparotto 2011; 2014; Desogus 2015; Agamben 2019).

<sup>2</sup> Ci riferiamo naturalmente al Quaderno 29 dei *Quaderni del carcere* (Gramsci 1975: 2342-51) studiato da Pasolini nella *Confusione degli stili* (1956, ed. 1999: 1072).

<sup>3</sup> In realtà Gramsci non usa mai l'espressione “consentimentalità”. Questa formulazione riprende la lettura dei *Quaderni del carcere* di Guido Guglielmi (1976: 138) per indicare tutta quella sfera di questioni gramsciane intorno ai temi della connessione sentimentale (Gramsci 1975: 1505).

<sup>4</sup> Sono a questo proposito utili ad inquadrare i primi sviluppi della nozione di discorso indiretto libero nella letteratura italiana gli studi di Eleonora Pane (1969), in cui sono presenti alcune pagine dedicate anche agli scritti raccolti in *Empirismo eretico* di Pasolini; segnaliamo inoltre Mortara Garavelli 1985.

<sup>5</sup> Segre si limita tuttavia solo a qualche breve cenno nell'Introduzione al Meridiano dedicato agli scritti pasoliniani di critica letteraria. Il suo studio ha il difetto di non prendere in considerazione la fase friulana dello scrittore in cui viene sviluppata la teoria del regresso (Segre 1999: XXXIX-XL).

<sup>6</sup> Si tenga infatti conto che i principali studi sull'indiretto libero raccolti in *Empirismo eretico* sono circoscritti all'arco di tempo che va dal 1964 al 1966, mentre il primo scritto di Bachtin in lingua italiana è *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tradotto per Einaudi nel 1968. Ad ogni modo non è dato sapere se Pasolini avesse avuto modo di conoscere gli scritti di Bachtin, che pure sarebbero potuti rientrare tra le sue letture, vista la grande attenzione verso i teorici russi. Nessun suo volume compare tra i titoli della biblioteca pasoliniana (Chiarocossi, Zabagli 2017), il cui catalogo deve tuttavia essere preso con beneficio di inventario, dato che nemmeno *Mimesis* di Auerbach, tra i testi fondamentali del pensiero letterario pasoliniano, risulta presente. A questo proposito è interessante rilevare che Gianni Scalia, in una testimonianza riportata da Francesca Tuscano, ha affermato che Pasolini lo conosceva e lo aveva letto e che i suoi studi erano stati un loro oggetto di conversazione (Tuscano 2010: 39).

<sup>7</sup> Elementi di pluridiscorsività sono infatti presenti in Gramsci: "[II] 'linguaggio' è essenzialmente un nome collettivo, che non presuppone una cosa 'unica' né nel tempo né nello spazio. Linguaggio significa anche cultura e filosofia (sia pure nel grado di senso comune) e pertanto il fatto 'linguaggio' è in realtà una molteplicità di fatti più o meno organicamente coerenti e coordinati: al limite si può dire che ogni essere parlante ha un proprio linguaggio personale, cioè un proprio modo di pensare e di sentire. La cultura, nei suoi vari gradi, unifica una maggiore o minore quantità di individui in strati numerosi, più o meno a contatto espressivo, che si capiscono tra loro in gradi diversi [...]" (Gramsci 1975: 1330).

<sup>8</sup> Ci pare nondimeno interessante, e anzi in questo scritto rappresenta un punto di riferimento teorico, lo studio sul discorso indiretto libero di Mortara Garavelli che coniuga l'analisi formale alle riflessioni di Bachtin e del suo allievo Vološinov (Mortara Garavelli 1985).

<sup>9</sup> Come ha messo in luce Pier Vincenzo Mengaldo il rapporto tra il Pasolini critico (e a nostro avviso teorico) con il Pasolini poeta è "dialettico" (1981, ed. 1987: 425).

<sup>10</sup> In questo campo si iscrivono sia i detrattori, come ad esempio Segre (1965), che i sostenitori di Pasolini, come Deleuze e Guattari (1980, ed. 2006: 171). Deleuze è il primo a mettere in luce l'esistenza di un rapporto tra la riflessione pasoliniana sull'indiretto libero e gli studi di Bachtin (1983, ed. 1984: 92-97).

<sup>11</sup> Come in precedenza, ci si servirà della nozione di autore ogniqualvolta si renderà necessario integrare la funzione del locutore e del narratore con elementi linguistici e ideologici che Pasolini ha lasciato come propria marca testuale.

<sup>12</sup> Secondo il teorico russo: “[L]’interna dialogicità può diventare una così importante forza creatrice di forma soltanto là dove le divergenze e le contraddizioni individuali sono fecondate dalla pluridiscorsività sociale, dove gli echi dialogici non risuonano nelle vette semantiche della parola (come nei generi retorici), bensì penetrano negli strati profondi di questa e dialogizzano la lingua stessa, la concezione del mondo espressa nella lingua (la forma interna della parola), dove il dialogo delle voci nasce direttamente dal dialogo sociale della «lingua», dove l’enunciazione altrui comincia a risuonare come lingua socialmente altrui, dove l’orientamento della parola tra le enunciazioni altrui si trasforma in un suo orientamento tra le lingue socialmente altrui nell’ambito di una stessa lingua nazionale” (Bachtin 1975, ed. 2001: 92-93).

<sup>13</sup> Per quanto riguarda la questione linguistica relativa al problema dell’enunciazione nel dialogo interiore, cfr. Benveniste 1970, ed. 1974.

<sup>14</sup> Renato Barilli, in particolare, accusa Pasolini di “naturalismo” (Barilli 1959; 1975). Il carattere artificiale del dialetto romanesco in riferimento al discorso indiretto libero è stato messo in evidenza da Monique Jacqmain (1970; 1971).

<sup>15</sup> Questo particolare uso dei deittici nel discorso indiretto libero è descritto da Mortara Garavelli (1985: 120).

<sup>16</sup> Questo tipo di inquadratura è stato chiamato da Casetti “soggettiva mancata” (1986: 81). Sono molti i tratti comuni tra questa nozione e la soggettiva libera indiretta. Per un approfondimento della questione, mi permetto di segnalare il volume *Laboratorio Pasolini* (Desogus 2018).

<sup>17</sup> Invitiamo il lettore a leggere anche i paragrafi della versione originale dell’articolo successivamente cassati nella raccolta di *Empirismo eretico*, ma ora facilmente reperibili nelle note al testo del volume curato da Siti e De Laude, in cui sono raccolti i testi di critica letteraria di Pasolini (1999: 2946-48).

<sup>18</sup> Come afferma Bachtin in alcune sue celebri pagine sullo scrittore russo: “Il personaggio interessa Dostoevskij non come un elemento della realtà che possiede determinati e stabili segni socialmente tipici e individualmente

caratterologici, non come figura determinata che nasce da tratti unici e oggettivi che nel loro insieme rispondono alla domanda ‘chi è?’ No, il personaggio interessa Dostoevskij *come particolare punto di vista sul mondo e su se stesso*. Come posizione semantica e valutativa dell’uomo rispetto a se stesso e rispetto alla realtà che lo circonda. Per Dostoevskij è importante non quello che il suo personaggio è nel mondo, ma ciò che il mondo è per il suo personaggio e ciò che egli è per se stesso” (1968: 64).

<sup>19</sup> Le categorie di “comprendere” e “sentire”, la cui unione dà luogo al “sapere” su cui si fonda la filosofia della prassi, sono riprese dal noto passo di Gramsci contenuto nel paragrafo § 67 dell’undicesimo quaderno (1975: 1505-06).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio (2019), “Prefazione”, Pier Paolo Pasolini, *I Turcs tal Friul*, ed. Graziella Chiarcossi, Macerata, Quodlibet: 7-24.
- Bachtin, Michail Michajlovič (1968), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, trad. it. a cura di Giuseppe Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- (1975), *Voprosy literatury i estetiki*, trad. it a cura di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- (1979), *Estetika slovesnogo tvorčestva*, trad. it. a cura di Clara Strada Janovič, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.
- Baldi, Guido (1980), *L’artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori.
- Bally, Charles (1912), “Le style indirect libre en français moderne”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 4, ottobre: 549-56.
- (1914), “Figures de pensée et formes linguistiques”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 6, novembre: 405-22.
- Barilli, Renato (1959), “Ancora sul naturalismo di Pasolini”, *il Mulino*, 4: 163-69.
- (1975), “Pasolini resta sempre un neo-naturalista”, *il Mulino*, 4: 617-26.

- Benveniste, Émile (1970), "L'appareil formel de l'énonciation", Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974: 237-50.
- Carlucci, Alessandro (2013), *Gramsci and Languages*, Leiden-Boston, Brill.
- Casetti, Francesco (1986), *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani.
- Chiarocossi, Graziella; Zabagli, Franco (2017), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, trad. it. a cura di Jean Paul Manganaro, *L'immagine movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, trad. it. a cura di Giorgio Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia II*, Roma, Castelvecchi, 2006.
- Desogus, Paolo (2015), "La nozione di regresso nel primo Pasolini", *La Rivista*, 4.
- (2018), *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet.
- Gasparotto, Lisa (2011), "'La necessità della mimesis' tra popolare e letterario. L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini", *Studi pasoliniani. Rivista internazionale*, 1-2, dicembre: 17-25.
- (2014), "La dissonanza del mondo tra passato e presente. Eliot, Pasolini e la forma poema", *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 15: 6-17.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Gramsci, Antonio (1975), *Quaderni del carcere*, ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi.
- Guglielmi, Guido (1976), *Da De Sanctis a Gramsci. Il linguaggio della critica*, Bologna, il Mulino.
- Herczeg, Giulio (1963), *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni.
- Jacqmain, Monique (1970), "Appunti sui glossari pasoliniani", *Linguistica Antverpiensia*, 4: 109-54.

- (1971), “Le discours indirect libre comme moyen expressif chez Pasolini”, *Linguistica Antverpiensia*, 5: 77-136.
- Lo Piparo, Franco (1979), *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Bari, Laterza.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1981), “Pasolini e la poesia italiana contemporanea”, *La tradizione del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1987: 415-57.
- Mortara Garavelli, Bice (1985), *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio.
- Pane, Eleonora (1969), *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva.
- Pasolini, Pier Paolo (1955), *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, ora in *Romanzi e racconti. 1946-1961*, Vol. 1, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- (1956), “La confusione degli stili”, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1957), *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, ora in *Tutte le poesie*, Vol. 1, ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- (1958a), “Il Pasticciaccio”, *Passione e ideologia*, Milano Garzanti, 1960, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1958b), “La mia periferia”, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1958c), *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, ora in *Tutte le poesie*, Vol. 1, ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- (1959), *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, ora in *Romanzi e racconti. 1946-1961*, Vol. 1, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- (1965a), “Intervento sul discorso indiretto libero”, *Empirismo eretico*, Milano Garzanti, 1972, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1965b), “La volontà di Dante a essere poeta”, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

- Segre, Cesare (1965), "La volontà di Pasolini 'a' essere dantista", *Paragone*, 190, dicembre: 80-84.
- (1999), *Vitalità, passione e ideologia*, Pier Paolo Pasolini, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori: XI-XLVI.
- Spitzer, Leo (1956), "L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*", *Belfagor*, 11: 37-53.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi.
- Tuscano, Francesca (2010), *La Russia nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, Milano, BookTime.
- Vološinov, Valentin Nikolaevich (1929), *Marksizm i filosofija jazyka*, trad. it. a cura di Nicola Cuscito; Rita Bruzzese, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976.

## FILMOGRAFIA

*Uccellacci e uccellini*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1966.