

## Il reale del cinema. Pasolini e gli ordini di osservazione: una prospettiva sociologica

---

*The real of cinema. Pasolini and the orders of observation: a sociological perspective*

VITTORIO IERVESE

vittorio.iervese@unimore.it / Università di Modena e Reggio Emilia

**RESUMEN:** Il rapporto di Pasolini con il cinema non è finalizzato soltanto ad una sperimentazione estetica o linguistica, ma può essere considerato il compimento del suo principale obiettivo di ricerca: come rappresentare il reale senza appropriarsene o banalizzarlo. Questo articolo adotta un approccio teorico di stampo costruttivista per mostrare come il cinema di Pier Paolo Pasolini rappresenti uno strumento per rendere evidenti i diversi ordini di osservazione con cui si costruisce la realtà. Un progetto lungo una vita che ha aspetti conosciuti ed altri nascosti o fraintesi.

**Palabras clave:** Pasolini; Cinema; Realtà; Costruttivismo; Mimesis

---

*Abstract: Pasolini's relationship with cinema is not only aimed at aesthetic or linguistic experimentation but can be considered the fulfilment of his main research objective: how to represent reality without appropriating or banalising it. This article adopts a constructivist theoretical approach to show how Pier Paolo Pasolini's cinema represents a tool to make evident the different orders of observation with which reality is constructed. A life-long project that has known aspects and others that are hidden or misunderstood.*

*Keywords: Pasolini; Cinema; Reality; Constructivism; Mimesis*

Recibido: 22 junio 2022 / aceptado: 7 octubre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

---

Ho incontrato la letteratura di Pier Paolo Pasolini che ero molto giovane, in quell'età in cui i corsari della Malesia si mescolavano ai cowboy dell'Arizona o a qualche supereroe in perenne lotta con il nemico fuori e dentro di sé. Con PPP ho scoperto un'altra mascolinità, altre battaglie, altre periferie e che la letteratura può essere davvero corsara nell'assaltare la vita a mani nude. Solo più tardi è venuto il cinema di PPP, molto dopo la sua poesia. Non ho mai abbandonato del tutto PPP ma nel tempo è diventato sempre più difficile ritornare a quell'iniziale epifania. Il mio rapporto con PPP è quindi diventato controverso, concentrato soprattutto sulle innumerevoli contraddizioni in cui è immersa la sua opera e la sua vita. PPP ingaggia una battaglia contro la modernità ma ne è pienamente artefice; PPP si scaglia contro i mass media ma li utilizza abilmente; PPP osteggia le icone del presente e diventa lui stesso un'icona che sopravvive alla sua morte; PPP insegue il "reale" ma non riesce ad accettare fino in fondo l'altro. Lungi dal presentarsi come un sistema coerente, le riflessioni di Pasolini si muovono per continue oscillazioni e contraddizioni. Quella di Pasolini

È un'opera che nega al lettore la possibilità di una interpretazione univoca o unilaterale costringendolo al contrario a una tensione critica costante, a una disponibilità intellettuale aperta e irrisolta. Cercare di ridurre a un ordine le contraddizioni di Pasolini privilegiando una chiave di lettura critica che si proponga di risolverle significherebbe ignorare la funzione essenziale che hanno avuto nella sua opera e nella sua vita. L'esperienza dell'antitesi costituisce la più profonda matrice strutturale dell'opera di Pasolini, che al di fuori di essa apparirebbe sostanzialmente incomprensibile. La contraddizione costituisce l'elemento dinamico e tensore che produce l'opera, e che in questa mira non si risolve ma ad esprimersi (Santato, 2012, pp. 574-575).

Ecco allora che le contraddizioni pasoliniane diventano una conseguenza inevitabile e una cifra specifica della sua continua ricerca. L'opera e l'azione pasoliniana contengono il fuoco della ricerca, spesso disperata, febbrile, travolgente e come tale mai assolutamente lineare e coerente. PPP è stato un formidabile e insaziabile ricercatore in diversi campi del sapere e dell'arte, ma la sua coazione alla ricerca è quantomai evidente nel suo rapporto con il "reale" e si manifesta in tutta la sua forza con il cinema. In questo contributo cercherò di chiarire proprio questo rapporto complesso e spesso frainteso che PPP stabilisce con la rappresentazione della realtà nel suo cinema, inteso sia come opera sia come metodo.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL REALE. Secondo la prospettiva del cosiddetto "costruttivismo radicale" (Von Glasersfeld, 1998; Von Foerster, 1984) esistono due ordini di osservazione che permettono di costruire la realtà. L'osservazione del primo ordine è osservazione di "fatti" o "eventi" così come sono nell'illusione di poterli afferrare nella loro realtà intrinseca. L'osservazione del primo ordine afferma che "il mondo è così" e non può essere diversamente. L'osservazione di secondo ordine, invece, fa riferimento ad un'osservazione di primo ordine, distinguendo ed indicando tale osservazione appunto come osservazione (e non come fatto) (Luhmann, 1984). L'osservatore di secondo ordine, quindi, non osserva "fatti" o "eventi", bensì osserva che e come si può osservare, ponendosi il problema delle possibilità e delle alternative nell'osservazione. Sono queste possibilità e alternative che aprono la strada della creatività.

A partire da questo presupposto teorico, possiamo da subito affrontare il rapporto tra cinema e realtà nei termini degli ordini e delle forme dell'osservazione piuttosto che in quelli di veridicità o oggettività. Il cinema è sempre un'osservazione di primo ordine perché descrive e rappresenta dei fatti, degli eventi o degli individui. Al contempo, un film è anche un'osservazione di secondo ordine in quanto, per parafrasare Comolli (1982), non si possono filmare che dispositivi di rappresentazione.

Per lungo tempo la macchina da presa è stata feticizzata come mezzo di riproduzione neutrale e soltanto in tempi relativamente recenti la si è considerata come un mezzo che

produce squarci di reale se viene problematizzata e le si chiede di affrontare delle domande aperte.

Il ‘mondo reale’ è in un rapporto di reciproca implicazione con il cinema: come le istanze nella logica aristotelica, sono premesse che si implicano e si smentiscono reciprocamente. Il realismo può stare invece nella capacità di presentare una realtà differente ma non arbitraria, e di contribuire in questo modo alla costruzione complessiva del reale in un mondo che non è fatto solo di oggetti, ma anche (e soprattutto) di osservatori che si osservano reciprocamente. Un film mostra questa dipendenza dall’osservatore nel modo più evidente: è un oggetto reale, ma sta nello stesso tempo per l’osservazione del mondo da parte di un altro – cioè per la realtà dell’osservazione (o per la realtà della finzione). Il cinema ha un doppio riferimento di realtà: al mondo e agli osservatori.

Questa breve ed incompleta premessa teorica è necessaria per inquadrare in modo non scontato e banale il rapporto di PPP con il cinema, ovvero con la rappresentazione della realtà. Sebbene non si possa separare l’opera e l’esistenza di PPP dal periodo storico in cui si manifesta, è altrettanto vero che PPP ha il merito di anticipare alcune riflessioni che diventeranno evidenti soltanto anni dopo. Sta forse in questo suo essere ‘fuori tempo’ l’inattualità di cui lo stesso PPP si accusava, non soltanto in quanto “forza del passato” (cfr. “Poesia in forma di Rosa”) ma anche per l’ambizione di essere profetico. Molto, forse troppo, è stato detto e scritto sul Pasolini anticipatore e analista del futuro presente. Sicuramente il successo postumo di PPP risiede anche nella mitizzazione di una figura eretica e pertanto ritenuta libera di presagire alcuni fenomeni contemporanei. Non intendo qui approfondire questa ricezione, ma limitarmi a chiarire alcuni passaggi che rendono PPP un ricercatore del reale con i mezzi del cinema. Quello che fa PPP nel suo lungo e articolato percorso cinematografico è proprio mettere in questione il reale, provocandolo e mostrando la distanza tra gli sguardi di chi osserva e chi è osservato. Per usare il quadro teorico appena introdotto, per tutta la sua vita PPP si impegna nell’osservare le osservazioni di primo ordine con acutezza ma anche in modo rispettoso e ieratico.

Il cinema ha qualcosa di sostanzialmente sacrale (...) ed è questo, in fondo, l’elemento stilistico che io seguo nel girare i miei film. Cerco di rappresentare questa frontalità del reale con rispetto e anche venerazione per la realtà, perché non sono uno che ha paura di avere rispetto e venerazione per qualcosa (Pasolini, 1974).

L’opera di PPP, e in particolar modo il suo cinema, può essere letta come una tensione tra la volontà di raggiungere un reale e la terribile consapevolezza di non poterne far parte, che è un’evidenza proprio degli ordini di osservazione. Per PPP la realtà è quello che il desiderio non riesce ad afferrare e possedere, una sorta di eccedenza tra desiderio e piacere. Ma dato che ogni passione nasconde anche una tendenza al possesso, realtà è anche tutto ciò che resiste a questo tentativo di appropriazione (emotivo e razionale). Nonostante ciò, PPP caratterizza la sua letteratura come una trappola che deve catturare brandelli di realtà e per questo motivo si rivolge al cinema, che possiede un formidabile strumento come la macchina da “presa”. È lo stesso PPP a chiarire, nell’intervista televisiva del 1974 appena citata, questo suo intento programmatico:

Questo mio passaggio dalla letteratura al cinema ha varie spiegazioni. La prima è stata la più ovvia, cioè ho pensato di aver voluto cambiare tecnica. Tutta la mia produzione letteraria è caratterizzata dal fatto che ho cambiato spesso tecniche letterarie e pensavo che il cinema fosse una tecnica nuova. Poi ho capito che questo non era vero, perché il cinema non è una tecnica letteraria ma un’altra lingua. Allora ho pensato, in maniera forse un po’ avventurosa e così esagerata, di essere passato al cinema, cioè a un’altra lingua per abbandonare l’italiano, cioè per fare una sorta di protesta contro l’italiano e contro la mia società. Una specie di rinuncia

alla nazionalità italiana. Ma neanche questa in fondo è una spiegazione totale. La spiegazione vera, secondo me, è questa... cioè, le ho detto che il cinema è una lingua, una lingua transnazionale, transclassista, cioè un nero del Ghana, un americano o un italiano, quando usano questa lingua del cinema la usano tutti alla stessa maniera. È un sistema di segni che è valevole per tutte le possibili Nazioni del mondo. Ora, qual è la caratteristica principale di questo sistema di segni? Quello di rappresentare la realtà non attraverso dei simboli, come sono le parole, ma attraverso la realtà stessa [...] Io rappresento la realtà usando la realtà stessa. Questo mi permette, usando questo mezzo di espressione artistica, di vivere sempre al livello e nel cuore della realtà (Pasolini, 1974).

Vivere al livello e nel cuore della realtà non vuol dire illudersi che sia possibile restituirla senza intermediazioni. PPP non afferma di cedere ingenuamente alla funzione probatoria e oggettivante della cinepresa ma di “rappresentare la realtà con la realtà stessa”, in altri termini di costruire una realtà cinematografica a partire dalla realtà osservata. I film di PPP non sono né documentari sulle borgate, né ritratti “veristi” (o neorealisti) dell’umanità che le popola. PPP fa un cinema che inquadra ciò che appare davanti ai suoi occhi, che però sono gli occhi di uno che ha studiato Longhi e conosce Giotto, Masaccio, Cimabue, ecc. Attraverso il cinema è possibile quindi vedere lo spazio che si crea tra le diverse realtà vissute, costruite, osservate, immaginate. C’è sempre un’eccedenza del reale sull’opera, che non potrà mai contenerla se non a rischio di stereotiparla, l’accanimento di PPP riguarda proprio l’incapacità dell’opera di contenere il reale con le sue sfaccettature. In questo senso, PPP ingaggia un corpo a corpo continuo con il reale e con la forma dell’opera, incarnando una tensione tragica e politica. L’arte parte sempre da una realtà per costruirne un’altra e PPP aveva compreso che l’autore è un medium tra queste due istanze.

In questo senso, il cinema fissa la lingua dell’agire della/sulla realtà. Va inquadrato in questa consapevolezza il tentativo, da più parte criticato, di sistematizzare il linguaggio del cinema ricercandone la non arbitrarietà. Per PPP il cinema può diventare il codice dei codici, un ur-codice che va conosciuto per poi essere infranto. Come dice lo stesso PPP nell’intervista precedentemente citata, persino l’ambizione di descrivere gli elementi costitutivi della lingua-cinema fa parte di un percorso volto a scoprire il modo per accedere e stimolare la manifestazione del reale.

Il cinema è veramente come uno specchio, analizzando quello che succede nello specchio e poi voltando le spalle allo specchio si è analizzato poi quello che succede nella realtà (...) malgrado questo descrive brutalmente delle situazioni tipiche di certi giovani americani, del Village mettiamo, ecc. Descrivendole, soltanto limitandosi a descriverle le rende espressive e cioè ne fa prendere coscienza (...) Semplicemente il vedere rappresentato in uno schermo come si comporta un giovane americano nel Village fa venir fuori quegli elementi che altrimenti rimarrebbero semplicemente impliciti, quasi sfuggenti (Pasolini, 1971).

Il cinema diventa in questo modo al contempo fine e mezzo per la genesi di una realtà proprio in virtù del fatto che i suoi elementi costitutivi (i cinémi) sono “immagini primordiali, delle monadi visive inesistenti, o quasi, in realtà”. Già dai suoi primi esordi nel cinema PPP chiarisce che il suo rapporto con la realtà non ha niente di naturalistico ma agisce con rispetto e volontà di trasfigurazione, alla maniera di un pittore.

Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto – che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l’uomo come centro di ogni prospettiva. Quindi, quando le mie immagini sono in movimento, sono in movimento un po’ come se l’obiettivo si

muovesse su loro sopra un quadro; concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e, per questo, lo aggredisco sempre frontalmente (Pasolini, 1962, p. 145).

L'anti-naturalismo realista di PPP è evidente nei movimenti di macchina, nell'uso della luce, nel doppiaggio, nella costruzione di un linguaggio ibrido, nel montaggio, ecc. Nelle numerose interviste che hanno accompagnato la lavorazione e l'uscita dei film inclusi nella cosiddetta "trilogia della vita", PPP ha ripetutamente ribadito la sua volontà di realizzare un cinema gaio e vitalistico, allegro e solare, capace di "esprimere l'esistenza senza decifrarla" e di operare una negazione del presente grigio e vuoto della contemporanea società dei consumi. Proprio di quegli anni è un delizioso ed illuminante aneddoto riportato da David Grieco, amico ed assistente alla regia di PPP, che vede coinvolto Tonino Delli Colli, storico direttore della fotografia ingaggiato anche nella lavorazione del *Decameron*. Si gira a Caserta Vecchia una scena in cui Ser Ciappelletto (Franco Citti) cammina in un chiostro. Tonino Delli Colli è alla macchina da presa. La camminata dura a lungo. Delli Colli si rivolge a PPP dicendo: "Dottore, è finita la pellicola, dobbiamo dare lo stop e ricaricare lo chassis". Pasolini risponde: "Non importa, continuiamo, va bene così, è bellissimo!". Nel cinema di PPP la pellicola era un male necessario. Ciò che contava era la realtà che si creava davanti agli occhi, ai suoi occhi (cfr. Crespi, 2022). La realtà che si manifesta attraverso la lavorazione di un'opera arriva a trascendere persino l'opera stessa. D'altronde è con parole simili che Giotto, interpretato dallo stesso PPP, abbandona l'affresco incompiuto e chiude proprio il *Decameron* pasoliniano: "Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?".

Nel cinema pasoliniano c'è in primo piano il tentativo di far vivere allo spettatore l'esperienza di una vita di cui si racconta e di cui però si chiede di rispettare la distanza, senza cedere a tentativi di appropriazione indebita. PPP auspica empatia ma anche mantenimento della differenza, non il suo annullamento in una forma di ecumenico riconoscimento. In questa maniera si lascia che i protagonisti restino persone, ovvero esseri sociali, senza trasformarsi o ridursi in meri personaggi. La soggettività d'autore, in questo senso, diventa fondativa in quanto atto di disposizione consapevole: come scelta stilistica che rende possibile non solo l'esistenza di quella storia, ma il suo ingresso nel mondo sociale: consente infatti che altri esseri umani pensino che quegli individui esistano. Rimanendo sull'esempio del *Decameron*, PPP afferma con chiarezza la posizione ambivalente che lo lega ad una rielaborazione del reale attraverso gli strumenti del cinema.

Sì, in un certo senso rimpiango ciò che nel Boccaccio rappresenta un passato contadino e artigianale rispetto a un presente che tutto questo ha distrutto: ma rimpiangendolo non posso rifarlo, non posso sostenere quel mondo oggi superato, anche perché, se per ipotesi lo facessi, tradirei lo spirito vero del Boccaccio. E anche per questo ho ricostruito quel mondo come un mondo di classi popolari e sono andato a Napoli per ritrovare (...) un rapporto autentico del popolo con la realtà (Pasolini in Gambetti, 1970, p. 22).

In queste parole si palesa nuovamente la tensione tra desiderio e rispetto, genesi del reale e trasfigurazione artistica. È proprio questa tensione che produce le sperimentazioni più interessanti e clamorose del cinema pasoliniano. Si pensi all'affiancamento di attori professionisti e non professionisti, di borgatari a icone intellettuali. Si pensi all'uso del parlato: in *Accattone* il linguaggio è inizialmente il romanesco delle borgate, ruvido e insieme buffo. Ma quasi subito si sente che quel romanesco così sporco si fa aulico, quasi una lingua in versi. I non-attori che interpretano i giovani sono tutti doppiati: Franco Citti da Paolo Ferrari, superbo attore di teatro, così come ne *Il Vangelo secondo Matteo* è un altro attore 'classico', Enrico Maria Salerno, a doppiare Enrique Irazoqui che interpreta Gesù. Si pensi all'uso non didascalico della musica: nella scena del Vangelo in cui Gesù viene presentato ai magi si sente il famoso spiritual nero *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* e nel *Decameron* si ascolta

la *Canzone di Zeza*, una cantata carnevalesca della tradizione irpina; più di una volta ricorre il motivo di *Fenesta ca lucive*, canzone popolare napoletana musicata nell'Ottocento. Si potrebbero portare ancora molti esempi di questo 'eclettismo' pasoliniano, nient'affatto filologico e per questo capace di creare momenti di illuminazione e di percezione del 'reale'. La contaminazione di stili, il plurilinguismo e l'ibridazione vengono infatti usati da PPP come strategia estetica per ridefinire i confini gerarchici della rappresentazione sociale. Ciò che interessa PPP non è quindi il cinema del reale quanto invece il reale del cinema, una specifica forma di ibridazione di linguaggi e di incarnazione del mondo che gli avrebbe dovuto permettere di essere al contempo *autor* e *actor* alla maniera di Dante Alighieri, che fu in grado di coniugare la funzione intellettuale con l'illusione di un reale viaggio fisico attraverso l'inferno, il purgatorio e il paradiso (Patti, 2015).

IL METODO MIMETICO. Il riferimento a Dante è centrale per la riflessione di PPP sul reale. Un certo "realismo figurale" del cinema pasoliniano può infatti essere compreso a partire dalla riflessione su Dante e in particolare dai concetti di "contaminazione degli stili" formulati da Erich Auerbach (1956) e di "plurilinguismo" di Contini (1951). Una sintesi estrema del tentativo di Pasolini di confrontarsi con una forma matura e moderna di "realismo" è rappresentata dal progetto di attualizzare la Divina Commedia di Dante. Un'idea inseguita a lungo ma a cui non ebbe mai la possibilità di dare una forma artistica compiuta. PPP si occupa approfonditamente di Dante tra il 1963 e il 1965, ovvero in un momento di intensa riflessione sul ruolo dell'autore e dell'intellettuale, coincidente non a caso con la sua svolta cinematografica. Dopo una lunga interruzione, consegnerà alle stampe un manoscritto volutamente incompiuto dal titolo *La Divina Mimesis* poco prima della sua morte e quindi pubblicato postumo. La *mimesis* è il termine con cui PPP si riferisce alla "realtà rappresentata", ovvero al modo in cui l'autore può entrare in contatto con un mondo altro senza inserirlo in rappresentazioni egemoniche. In questa volontà di incarnazione dell'esperienza vissuta e di quella artistica c'è anche il tentativo di distanziarsi dalle forme del realismo ideologico o artistico imperanti negli anni '60. Secondo PPP il poema di Dante era portatore di punti di vista altri, veicolati attraverso la pluralità dei linguaggi e dei contenuti (Patti, 2008, p. 159). È questa capacità di osservare le osservazioni degli altri a fare del poema dantesco una "Divina Mimesis", un'opera che, a detta dello stesso Pasolini, è il "risultato di una coscienza politico-sociologica e psicologica che permetteva a Dante di calarsi nell'identità linguistica e culturale di un personaggio con la massima consapevolezza della sua diversità" (ibidem). Il titolo del progetto pasoliniano allude sia alla volontà di imitare la Commedia dantesca, sia alla restituzione empatica della realtà, degli altri; una imitazione divina che avrebbe dovuto salvaguardare la diversità linguistica e antropologica dall'omologazione crescente. Il realismo della *Divina Mimesis* è pertanto legato alla capacità di accogliere la diversità senza appropriarsene ma anche senza la pretesa di replicarla o emularla.

Dice PPP a proposito del modo in cui Dante descrive Vanni Fucci, uno dei personaggi più foschi del poema: "(Dante) lo rappresenta linguisticamente per quello che egli è umanamente e socialmente: qualcosa di diverso da un violento o da un ladro" (Pasolini, 1999, p. 1393). Detto in altri termini, PPP apprezza la capacità di Dante di non ridurre un soggetto ad un semplice carattere che condensa al contempo gli stereotipi sociali e le funzionalità narrative, ma ne coglie la specificità personale e la complessità storica. Come è noto, *La Divina Mimesis* è un progetto mai portato a termine. PPP descrive il suo fallimento in questa maniera:

Sono passato, così, come un vento dietro gli ultimi muri o prati della città o come un barbaro disceso per distruggere, e che ha finito col distrarsi a guardare, e a baciare, qualcuno che gli assomigliava – prima di decidersi a tornarsene via (Pasolini, 1993, pp. 64-65).

A fronte di obiettivi ambiziosi e perentori, il progetto da un lato si ridimensiona sensibilmente, dall'altro conduce PPP a condannarsi severamente per essere stato capace di riconoscere ed apprezzare soltanto ciò che porta i suoi tratti o incontra le sue aspettative. È questo ciò che Pasolini definisce “mala mimesis”, la statica avventura dell’Io lirico “nel mondaccio ingiallito della mia anima” (ivi, p. 14).

Nonostante questo esito dai toni drammatici, il senso della ricerca pasoliniana è chiaro: il realismo a base ideologica o come approccio stilistico è una trappola, un sistema di appropriazione e di annullamento delle differenze. Questa posizione era già stata chiarita nel 1960 quando, in occasione della presentazione dei finalisti del Premio Strega, PPP legge un suo componimento intitolato “In morte del realismo” in cui annunciava il passaggio ad un nuovo ideale mimetico in poesia e nel cinema. Farsi interprete o cantore dei subalterni provando ad assomigliarli o a “ventriloquarli” è un’illusione e un paradosso epistemologico. Per questa ragione la rappresentazione del reale, la *mimesis*, deve passare per la manifestazione delle differenze e l’evidenza degli ordini di osservazione. Ecco allora che la scelta del cinema diventa il luogo in cui mettere in relazione corpi, linguaggi e repertori culturali diversi. Il cinema come luogo delle contraddizioni non da annullare ma da sublimare artisticamente in un processo di “transustanziazione” del reale.

L’INDIVIDUO E IL COLLETTIVO. Tra il 1970 e il 1971 PPP gira un film-documentario sulla strage di Piazza Fontana e su Pinelli. Si intitola *12 dicembre* ed è un reportage partecipato, ovvero girato in una modalità collettiva. PPP collabora con alcuni militanti di Lotta Continua (in particolare Giovanni Bonfanti e Goffredo Fofi) sia nella fase di scrittura che di realizzazione. La lavorazione non è priva di divergenze e contrasti, d’altronde quei giovani militanti sono gli stessi con cui PPP aveva in precedenza polemizzato, ma rappresenta una novità importante nel rapporto di PPP con il cinema. Quest’ultimo, come si è affermato nel precedente paragrafo, può essere il luogo della relazione con la diversità non soltanto in quanto capace di esprimere uno stile sincretico, ovvero contaminando stili e linguaggi. Il cinema può essere considerato anche come un processo creativo in cui gli ordini di osservazione si incontrano e si moltiplicano nel suo farsi. Questa visione dell’ultimo PPP, spesso dimenticata o sottovalutata, riguarda sia i processi produttivi sia quelli distributivi. L’autor/actor diventa un vero mediatore: tra cultura alta e cultura bassa, tra teoria e prassi, tra istanze di ribellione e dinamiche di omologazione, ecc. PPP compie così un ulteriore passo verso quel realismo non oggettivante e non assimilatore che ha inseguito per tutta la vita, rivolgendosi a forme diverse di narrazione cinematografica e a nuove modalità avanguardistiche di produzione e distribuzione. *12 dicembre* non lascia molte tracce dietro di sé. Dopo un passaggio al Festival di Berlino il film circolò poco, se non nei Circoli Ottobre legati a Lotta Continua fino poi a scomparire per essere recuperato soltanto nel 2013 nella sua versione integrale rimasta a lungo in un archivio di Amburgo. Eppure, si tratta di un film essenziale per comprendere l’evoluzione del pensiero pasoliniano sul cinema e sugli ordini di osservazione. In un incontro con alcuni studenti avvenuto il 22 giugno del 1972 a casa sua, parlando del film *12 dicembre* Pasolini afferma:

Io ho girato circa un sessanta per cento, ma l’ho montato tutto io. Però – e questo è il punto – non ci ho messo la mia ideologia. Da una parte ho messo quella che è la realtà, dall’altra ho fatto dire le loro idee a questi di Lotta Continua. (Pasolini in Chiesi, 2015, p. 15)

PPP si fa artista-mediatore sia nei confronti della realtà sia nei confronti delle diverse prospettive che l’interpretano. Il cinema è lo strumento per fare accadere il reale e riprodurlo nel rapporto con gli spettatori. In questa ultima fase della sua vita, PPP manifesta tutta la sua irrequieta e insaziabile anima da ricercatore non ostile nemmeno alle innovazioni tecnologiche. Lo sguardo acuto e lucido di PPP non si poggia soltanto sulle forme di composizione ma anche

su quelle che riguardano il cinema come industria e dispositivo di costruzione di un immaginario. Così PPP risponde ad una domanda a margine di una sua conferenza del 1971:

Per quanto riguarda il cinema underground in quanto cinema avanguardistico, neo-sperimentale, ecc. nel momento in cui trova un canale di diffusione, trova il modo di essere tele-trasmessa, cessa anche in modo inconscio di essere rivoluzionario, anche rivoluzionario soltanto in quanto descrittivo: diventa una moda (...) Per quello che riguarda il cinema politico, invece no (...) infatti è un esperimento che sto tentando di fare, non soltanto attraverso i 16 millimetri e l'8 millimetri ma attraverso quella cosa rivoluzionaria che saranno le videocassette. Le video-cassette sono una cosa quasi miracolosa, cioè io riprendo, giro e registro il suono al tempo stesso non in fotogrammi ma in una sorta di continuo che può essere proiettato e trasmesso in qualsiasi posto e in qualsiasi momento, ecc. Allora qui si può fare veramente del cinema politico da proiettare nelle fabbriche, oppure da proiettare in piccole assemblee come questa, ecc. E questa, se in mano a gente intelligente, può essere una vera arma. Ma allora devo fare una seconda distinzione: non bisogna pensare che tutto il cinema debba essere questo. Questa è soltanto una forma di cinema in quanto cinema-azione, cinema di intervento, cinema-politico, cinema-comizio, chiamalo come vuoi. Che non è il cinema d'autore e il cinema di poesia, sono cose ben diverse (Pasolini, 1971).

Questa dichiarazione è formidabile se si considera che soltanto nel 1975 la Sony lancerà sul mercato un videoregistratore compatto, il Betamax, e l'anno successivo verrà immesso sul mercato il VHS. Pasolini non farà in tempo a vedere questa trasformazione ma sappiamo che ne aveva individuato la portata storica e le opportunità che avrebbe consentito. Pluralità delle forme del discorso, creazione partecipata, autonomia produttiva e distributiva sono le nuove sfide che PPP pone al cinema e a sé stesso. Il lavoro creativo nel cinema diventa così un processo generativo e un 'provocatore' di realtà piuttosto che un dispositivo di registrazione, riproduzione o messa in scena. Il cinema come creatore di domande, strumento fondamentale per un geniale e appassionato ricercatore di ciò che sfugge ad ogni possesso e per questo va continuamente messo in questione.

### Riferimenti bibliografici:

- Auerbach, E. (1956). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Chiesi, R. (2015). Pasolini e il viaggio nel presente di *12 dicembre* (1972). Il progetto e il confronto con Lotta Continua. *Studi pasoliniani*, 9, 11-21.
- Comolli, J.L. (1982). *Tecnica e ideologia*. Parma: Pratiche.
- Contini, G. (1951). Preliminari sulla lingua del Petrarca. *Paragone*, 2, 3-26; poi in Id., *Varianti e altra linguistica* (pp. 169-192). Torino: Einaudi, 1970.
- Crespi, A. (2022). Da Accattone a Uccellacci e uccellini quel cinema-poesia in cerca di verità. *Strisciarossa*. Disponibile da <https://www.strisciarossa.it/da-accattone-a-uccellacci-e-uccellini-quel-cinema-poesia-in-cerca-di-verita/>
- Gambetti, G. (1970). Popolare erotica libera. *Sipario*, 300, 20-23.
- Luhmann, N. (1984). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pasolini, P.P. (1960, 29 giugno). "In morte del realismo". Pasolini contro Cassola. *Paese Sera*.
- (1962). *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli.
- (1971, 1° giugno). I Rapporti tra Cultura e Società, Cinema e Poesia. [Conferenza]. Ivrea: Archivio Storico Olivetti. Disponibile da <https://www.archivistoricolivetti.it/eventi-2021/culture-podcast-centro-culturale-olivetti/>

- (1974). Il Settimo Giorno. Al cuore della realtà. [Programma televisivo Rai]. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=hPUUnCCUHB38>
- (1993). *La Divina Mimesis*. Torino: Einaudi.
- (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I. Milano: Mondadori.
- Patti, E. (2008). *Mimesis. Figure di realismo e post-realismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, PhD Thesis, University of Birmingham.
- Patti, E. (2015). Pasolini e Dante. La “Divina Mimesis” e la politica della rappresentazione. *Le parole e le cose*. Disponibile da <http://www.leparoleelecose.it/?p=21517>
- Santato, G. (2012). *Pier Paolo Pasolini. Ricostruzione critica*. Roma: Carocci.
- Von Foerster, H. (1984). *Observing Systems*. Seaside, Ca: Intersystems Publications.
- Von Glasersfeld, E. (1998). *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere ed apprendere*. Roma: Società Stampa Sportiva.