

Il Grande Cinema

Iscriviti alla newsletter su www.lindau.it per essere sempre aggiornato su novità, promozioni ed eventi. Riceverai in omaggio un racconto in eBook tratto dal nostro catalogo.

In copertina: Fotogramma tratto da *Accattone*

© 2008 Lindau s.r.l.
corso Re Umberto 37 - 10128 Torino

Seconda edizione: ottobre 2021
ISBN 978-88-3353-754-2

Stefania Parigi

PIER PAOLO PASOLINI
ACCATTONE





Premessa

A rivederlo oggi, *Accattone* potrebbe sembrare il reliquiario di un mondo scomparso: quello del sottoproletariato romano degli anni '50. Così, del resto, appariva già a Pasolini l'8 ottobre del 1975 in un articolo sul «Corriere della Sera» dal titolo emblematico: *Il mio «Accattone» in Tv dopo il genocidio*. «Se io oggi volessi rigirare *Accattone* – scriveva –, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo “corpo” neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato sé stessi in *Accattone*. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute. Non soltanto egli non avrebbe lo spirito e la mentalità per dirle, ma addirittura non le capirebbe nemmeno».

Erano passati quattordici anni da quando il film, presentato a Venezia nel '61, aveva scatenato aspre battaglie ideologiche ed era stato vietato eccezionalmente ai minori di 18 anni, in un momento in cui la legge prevedeva soltanto il divieto ai minori di 16. Nel lasso di tempo intercorso fra la sua prima uscita e la sua consacrazione televisiva si era irrimediabilmente consumato, agli occhi di Pasolini, uno scenario umano e sociale. E, con esso, era finita una concezione della vita. *Salò* voleva gettare gli acidi dell'abiura anche sui miti e sui corpi del passato, intrappolandoli in un reticolo senza

uscita di morti reali e allegoriche, a cui si sarebbe aggiunta di lì a poco la morte stessa dell'autore.

Mettendo in rapporto l'inizio con la fine, *Accattonne* con *Salò*, sembra di avvertire una vertigine di secoli, più che di anni, come se variegati processi antropologici ed estetici avessero provocato un immediato cortocircuito. Il bianco e nero del primo film ha la grazia e la forza religiosa di una pittura rupestre: segna la scoperta di un mondo e la sua fissazione mitografica. Il colore smaltato dell'ultimo ci fa piombare nel più grottesco dei reality show odierni, come ha suggerito Gianni D'Elia¹. Il ritiro nella casa di *Salò*, con i suoi sacerdoti e le sue intrattenitrici, i suoi cerimoniali e le sue simulazioni, le sue progressive nomination ed eliminazioni, ci proietta nell'orizzonte totalitario dello spettacolo, dove il vero e il falso sono confusi in una recita ripetitiva e oscena. Se *Accattonne* è legato ai vecchi rituali delle comunità arcaiche, ancorati a una concezione religiosa dell'esistenza, in *Salò* i rituali si sono trasformati in cerimoniali e hanno definitivamente sostituito il pulsare della vita e la sua sostanza sacrale con una gelida geometria di forme.

Tra i due film si instaura lo stesso rapporto che Pasolini ha descritto in una serie di appunti di *Petrolio*, dedicati a *Il Merda*². Qui l'autore rappresenta il suo alter ego, Carlo, mentre osserva, «come un regista sopra un carrello», un giovane sui venticinque anni, il Merda appunto, che sta attraversando l'incrocio della via Casilina con la via di Torpignattara, a braccetto della fidanzata. Davanti ai suoi occhi

¹ In un intervento al convegno *La Sinistra, la Democrazia, la Televisione: perché non sono stati ascoltati Marshall McLuhan, Pier Paolo Pasolini, Nam June Paik?*, svoltosi alla Festa Nazionale dell'Unità di Pesaro il 14 settembre 2006.

² Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, pp. 323-387.

si dispiega quella che Pasolini definisce «la Scena della Visione»: si tratta del mondo contemporaneo, che sprofonda in bolge e gironi danteschi, definiti ogni volta da una dominante cromatica e improntati a modelli di comportamento e di presenza fisica che riflettono l'omologazione dei giovani ai valori borghesi della società dei consumi. Sotto la Scena della Visione, che si manifesta quale autentico «museo degli orrori», appare – come un fondo non completamente cancellabile, un doppio non del tutto coperto – la Scena della Realtà: essa rappresenta lo stesso incrocio stradale molti anni prima, «ha il solito colore della vecchia vita, spento, grigio, misero, confuso»³. Appare ingiallita come una vecchia fotografia in bianco e nero, si mostra come una luce lampeggiante che sta per spegnersi, odora «di sudore e di polvere, cioè di povertà e di innocenza»⁴: è il regno degli «antichi delinquenti» che appartengono, come Accattone e i suoi compari, al «grande mondo delle messi e dei tabernacoli, dei boschetti sacri e della schiavitù, del ritorno delle stagioni e della miseria»⁵. Il mondo antico rimane, sotto il suo doppio sconosciuto, come un relitto sempre più sbiadito.

Accattone raffigura dunque la Scena della Realtà e *Salò* la Scena della Visione. La prima è composta di materiali poveri: case scrostate, stracci, corpi macerati da una luce sacra. La seconda è policroma e sgargiante, animata da maschere e fasti borghesi, avvolta da una luce uniforme. Nella prima lo sguardo di Pasolini aderisce fisicamente alle cose, fissandosi sui volti, poggiando sui corpi. Nella seconda la macchina da presa si è distanziata, scegliendo la prospet-

³ *Ivi*, p. 328.

⁴ *Ivi*, p. 365.

⁵ *Ivi*, pp. 369-370.

tiva d'insieme e la coreografia spettacolare, come se stesse ritraendo il palcoscenico di una recita o simulando la diretta televisiva attraverso un teleobiettivo puntato, con gelida e morbosa compiacenza, su uno dei tanti massacri del mondo contemporaneo. È quanto avviene nel finale di *Salò*, dedicato alle torture, in cui si mostra ciò che non può essere guardato se non a patto di una totale indifferenza dello sguardo, raggiunta attraverso l'iperbole delle eccitazioni. Il contrario di quanto accadeva in *Roma città aperta* (1945), dove lo spettatore si confrontava, come in un'iniziazione, con il corpo martoriato dalle torture naziste. Serge Daney ha parlato a questo proposito di fondazione dello sguardo moderno, che si costituisce sulla rivelazione e la coscienza dell'orrore della storia⁶. Per *Salò* si potrebbe parlare, al contrario, di fondazione dello sguardo postmoderno – se questa definizione non suonasse inadeguata –, che si costituisce sull'anarchia, l'incoscienza, l'indifferenziazione, l'onnipotenza di quell'orrore che Pasolini assimila al flusso televisivo.

Ma torniamo ad *Accattonne*, torniamo a guardarlo con il furore nichilista dell'ultimo Pasolini: in realtà già nel '61 il film si presenta come un'urna incrinata, che il poeta ha edificato nel corso degli anni '50 soltanto per celebrarne il rimpianto. E, al contempo, costituisce il modello di un sacrario sempre pronto a ricomporsi in altre periferie del mondo, dove i processi di omologazione e modernità arrivano in ritardo e la povertà garantisce i valori di una comunità arcaica, il suo legame con i ritmi dell'esistenza corporea e della natura. Lo sguardo pasoliniano, non a caso, pian piano si sposterà in Africa e in India.

⁶ Serge Daney, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris 1983, pp. 174-177.

Accattone non ci appare oggi come un fossile riesumato dal passato perché l'inattualità è il suo tratto ontologico già all'inizio degli anni '60. Il film non ha mai proposto una lettura sociologica della borgata: quel tanto o poco di documentario che contiene è dovuto al carattere riproduttivo del medium cinematografico; la sua qualità antropologica è, invece, un marchio di tipo transtorico, riproponibile e rintracciabile ancor oggi nelle facce degli immigrati che popolano gli scenari urbani dell'Occidente contemporaneo.

Accattone raffigura, già all'epoca della sua uscita, più che la scena della realtà, la scena di una sacra rappresentazione. Lo sguardo dell'autore tesse i propri miti religiosi dell'esistenza per sprofondarvi dentro, sensualmente, traendo alimento da un senso costante di inappagamento e di perdita della realtà. La rappresentazione finisce per essere l'unico sentiero percorribile.

Su un simile disaccordo, cosciente e ragionato, tra vita e rappresentazione della vita Pasolini ha costruito tutti i suoi quadri: come un pittore costantemente alla ricerca di uno stato puro della materia e dell'esistenza, sottratta alla storia. *Salò* rifiuta retrospettivamente questo inganno, su cui si fonda il presupposto della riflessione estetica pasoliniana; più precisamente rifiuta una forma mitica di conoscenza del mondo: «Della santità non è rimasto più niente. Uomini e ragazzi – scrive Pasolini in *La nuova gioventù* nel 1974 – hanno dimenticato come si stava in piedi nel mondo, con una forza e un'innocenza ch'erano un'illusione. Non bastava aver perso la realtà, dovevamo perderne anche l'illusione!»⁷.

⁷Pier Paolo Pasolini, *Poesia popolare, sezione Tetro entusiasmo (Poesie italo-friulane, 1973-74)*, in *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975, pp. 239-240.

Accattonne è il tempio di quell'illusione che *Salò* ha gelidamente infranto. I suoi rituali, trasformati in cerimoniali, appaiono ora per quello che sono sempre stati: una vana ricerca di possedere la vita, di toccare uno stadio pre-storico, pre-linguistico, pre-formale dell'esistenza, sfuggendo alle inevitabili mediazioni dell'arte, e anzi attribuendo a essa una misteriosa funzione religiosa di rivelazione dell'Essere. *Accattonne* e *Salò* disegnano un circolo che si chiude nel punto in cui è iniziato, con l'acquisizione definitiva che il cinema, inseguendo la vita, finisce per trovare soltanto forme, distanze, perdite, vuoti.

9 settembre 2007

PIER PAOLO PASOLINI
ACCATTONE



L'incontro con il cinema

Il lavoro di sceneggiatore, tra arte e mestiere

Pasolini arriva a Roma nel 1950, alla fine di gennaio. Insieme alla madre abbandona il Friuli, dove ha scritto i suoi primi versi in dialetto (*Poesie a Casarsa*, 1942), ha iniziato a comporre i testi poetici che confluiranno ne *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958) e ha fissato le tracce dei romanzi che vedranno la luce molti anni più tardi: *Il sogno di una cosa* uscirà nel 1962; *Atti impuri* e *Amado mio* saranno pubblicati postumi, nel 1982.

A Roma arriva per ricominciare da capo, dopo «i fatti di Ramuscello»¹ che lo hanno esposto al pubblico scandalo della sua omosessualità, causandogli una denuncia per corruzione di minori e atti osceni, l'espulsione dal Partito comunista e la perdita del posto di insegnante in una scuola media di Valvasone, a pochi chilometri da Casarsa della Delizia, il paese della madre.

¹La sera del 30 settembre 1949, durante una sagra di paese, a Ramuscello, frazione di Cordovado, Pasolini si apparta fra i cespugli con tre ragazzi. Secondo la testimonianza di Nico Naldini, che ricostruisce i fatti in una lettera a Fabio Luca Cavazza del novembre 1949, gli «atti osceni» si riducono a innocenti masturbazioni. Cfr. P.P.P., *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1986, pp. CIX-CXII.

I primi anni romani sono segnati da un'estrema povertà, dalla ricerca disperata di un lavoro, ma soprattutto dalla scoperta del mondo delle borgate, al centro dei racconti e dei versi degli anni '50, oltre che dei romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* pubblicati da Garzanti rispettivamente nel 1955 e nel 1959.

Pasolini non è ancora uno scrittore affermato quando inizia ad avere i suoi primi rapporti professionali con il cinema. L'occasione gli è offerta dall'amico Giorgio Bassani, che lo chiama nel 1953 a collaborare alla sceneggiatura de *La donna del fiume*, diretto da un altro scrittore, Mario Soldati. È dunque grazie alla filiazione letteraria che varca le porte del cinema. In questo momento, del resto, la «chiamata» degli scrittori da parte della settima arte costituisce quasi una moda o comunque una tendenza che diventa materia di dibattiti incrociati fra cinema e letteratura nelle riviste di quegli anni. Romanzieri e poeti vengono reclutati come sceneggiatori, in nome, soprattutto, delle loro specifiche competenze culturali e artistiche, alle quali si chiede di nobilitare e rialzare il livello della produzione cinematografica. Pasolini appartiene, insieme a Moravia, Bassani, Bernari, Brancati e Alvaro, a questa schiera nutrita di transfughi da un'arte all'altra.

Dopo la pubblicazione e lo scandalo di *Ragazzi di vita* sempre più frequentemente gli viene richiesto un contributo in qualità di «esperto» del mondo delle borgate e della malavita romane. In questa direzione si situano le sue collaborazioni con Federico Fellini (per *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita*), con Mauro Bolognini (per *La notte brava* e *La giornata balorda*), con Franco Rossi (per *Morte di un amico*), con Carlo Lizzani (per *Il gobbo*). Tra il '53 e il '61, prima di esordire nella regia, partecipa in vario modo alle sceneggiature di oltre

venti film, considerando insieme alle firme le collaborazioni clandestine e i progetti non realizzati².

L'esperienza di sceneggiatore, che consente a Pasolini di superare finalmente i suoi problemi economici, viene inizialmente circoscritta nell'ambito di un puro esercizio professionale della scrittura, separato dalle pratiche alte della letteratura: rappresenta, appunto, il mestiere contrapposto alla vocazione.

Pur avendo dato questi confini precisi e dimessi al proprio lavoro, Pasolini non può non soffrire del tradimento che, naturalmente e legittimamente, ogni traduzione filmi-

²Ci limitiamo a fornire un elenco di titoli, rimandando per maggiori specificazioni sui contributi pasoliniani e per i progetti non realizzati all'*Appendice filmografica (1954-1963)* di Stefania Parigi in Lino Micciché (a cura di), «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini. *Dal romanzo al film*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia-Lindau, Torino 1996, pp. 201-205. Le date dei film sono quelle di uscita. *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati, *Il prigioniero della montagna* (1955) di Luis Trenker, *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini, *Marisa la civetta* (1957) di Mauro Bolognini, *Giovani mariti* (1958) di Mauro Bolognini, *Addio alle armi (A Farewell to Arms)*, 1958) di Charles Vidor, *Le notti dei Teddy Boys* (1959) di Leopoldo Savona, *La notte brava* (1959) di Mauro Bolognini, *Morte di un amico* (1960) di Franco Rossi, *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, *Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini, *La lunga notte del '43* (1960) di Florestano Vancini, *Il carro armato dell'8 settembre* (1960) di Gianni Puccini, *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini, *Il gobbo* (1960) di Carlo Lizzani, *La ragazza con la valigia* (1961) di Valerio Zurlini, *La ragazza in vetrina* (1961) di Luciano Emmer, *Una vita violenta* (1962) di Paolo Heusch e Brunello Rondi, *La commare secca* (1962) di Bernardo Bertolucci, *Milano nera* (1963) di Gian Rocco e Pino Serpi. A questi titoli vanno aggiunti quelli dei cortometraggi per i quali Pasolini scrive il testo del commento: *Manon: Finestra 2* (1956) di Ermanno Olmi, *Grigio* (1957) di Ermanno Olmi, *Ignoti alla città* (1958) di Cecilia Mangini, *Il mago* (1958) di Mario Gallo, *Stendali* (1960) di Cecilia Mangini, *Caschi d'oro* (1960) di Mario Gallo, *La canta delle marane* (1962) di Cecilia Mangini.

ca rappresenta rispetto alla sua prefigurazione scritta. Da questo sentimento di perdita, di sottrazione dell'opera – che si verifica, ad esempio, nel caso di un progetto totalmente pasoliniano come *La notte brava* – nasce il desiderio di completare personalmente, prendendo in mano la macchina da presa, le indicazioni di sceneggiatura, la virtualità di un testo aperto alle più diverse attualizzazioni.

Da questo stesso sentimento nasce, al contempo, la volontà di ritornare sulle tracce del testo tradito, conferendogli un autonomo valore letterario. Così, Pasolini medita di trarre un racconto dal film *Morte di un amico*, che avrebbe dovuto intitolarsi *Puzza di funerale*. Sempre con lo stesso intento pubblicherà nel '65, in *Alì dagli occhi azzurri*, la sceneggiatura de *La notte brava*, insieme a quelle di *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*.

Le vicende editoriali di *Accattone* e *Mamma Roma* appaiono esemplari per capire la dinamica di questo gesto pasoliniano, rivolto a ottenere una consacrazione letteraria dei propri copioni cinematografici. Dopo una versione contemporanea all'uscita del film³, corredata da materiali sulla lavorazione e da riflessioni sui problemi posti dal nuovo mezzo, egli propone in *Alì dagli occhi azzurri* un'altra versione, molto simile alla prima, con rimaneggiamenti, limature, aggiunte, ma soprattutto con la significativa esclusione delle (peraltro poche) indicazioni di regia. Così, dopo aver legato i due testi alla propria storia di autore cinematografico, cerca ora di recuperarli all'interno della propria esperienza letteraria. In questo spostamento ciò che rimanda direttamente alla traduzione visiva, ciò che appare strumentale al film, viene rimosso come un inquinamento della letterarietà. Lo stesso accade alla sceneggiatura de *La notte*

³ *Accattone*, FM, Roma 1961; *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962.

brava giudicata dall'autore «fra le migliori opere letterarie che abbia scritto»⁴. La versione rivista e corretta in *Alì dagli occhi azzurri* testimonia esemplarmente l'attribuzione pasoliniana di uno stesso valore artistico allo sceneggiare e al narrare. Non c'è differenza tra un copione e un racconto, così come non ce n'è, secondo Pasolini alla sua prima regia, tra lo scrivere e il girare, poiché entrambe le operazioni nascono da una medesima necessità interiore e partecipano di uno stesso progetto creativo.

L'idea che l'autonomia della sceneggiatura non coincida soltanto con il suo valore letterario ma vada rintracciata a un altro livello (definito tecnico in un primo tempo, linguistico o semiologico in un secondo) si fa strada nel momento in cui Pasolini, autore totale, della sceneggiatura e del film, si scontra direttamente con i problemi della traduzione dalla parola all'immagine. L'esperienza di *Accattone* gli insegna che la sceneggiatura, pur essendo l'appunto scritto di un'idea visiva, pensata in funzione di una diretta trascrizione cinematografica (della quale prefigura i luoghi e i personaggi, nonché talora persino i movimenti di macchina all'interno dell'inquadratura), viene «resa ridicolmente astratta dalla urgente realtà delle cose» che anima il set⁵. È l'immissione diretta di realtà, ontologicamente legata al linguaggio cinematografico, a sconvolgere la previsione del film fatta in sede di sceneggiatura, anche quando il girare segue letteralmente, come nel caso di *Accattone*, il progetto scritto. Il passaggio da una materia d'espressione (letteraria) a un'altra (cinema-

⁴ Pasolini su Pasolini. *Conversazione con Jon Halliday*, Guanda, Parma 1992, p. 47 (ed. or. Oswald Stack [a cura di], *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson in association with the British Film Institute, London 1969).

⁵ *Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte e il marxismo*, a cura di Laura Bergagna, «La Stampa», 12 luglio 1968.

tografica) comporta l'impossibilità di doppioni espressivi. Sceneggiatura e film, pur appartenendo a un unico autore e a un identico nucleo ispirativo, rappresentano due diverse operazioni creative che si incontrano distinguendosi, anziché sovrapporsi o escludersi a vicenda. Il rapporto che corre tra loro è lo stesso che c'è tra un libro e un film.

Soltanto nel '65, in un saggio intitolato *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, Pasolini cerca di inquadrare in una prospettiva teorica la singolare natura della sceneggiatura, con l'intento di sottrarla a una valutazione di tipo puramente estetico e di liberarla dalle tradizionali dicotomie tra strumentalità e autonomia, tra funzionalità cinematografica e validità letteraria, che avevano caratterizzato fino ad allora i suoi discorsi. La sceneggiatura gli appare come un testo ambiguamente sospeso su due fronti: la parola e l'immagine. Questa duplicità rappresenta per Pasolini il tratto specifico e caratterizzante della sceneggiatura, che trova nella sua strumentalità il principio stesso della sua autonomia semiologica (non più esclusivamente letteraria). Il testo di sceneggiatura è fondato sulla virtualità, ovvero sulla «volontà» della struttura verbale a diventare una struttura visiva. Riunendo insieme i concetti antagonisti di struttura e di processo, egli immagina una forma in divenire da uno stadio letterario a uno cinematografico. Tuttavia questo movimento della parola verso l'immagine non risulta inscritto materialmente nel testo, ma deve essere presupposto a priori dal lettore.

È fin troppo facile accorgersi che la virtualità della sceneggiatura ipotizzata da Pasolini non si distingue che per una sorta di contratto ideale stipulato con il lettore dalla natura virtuale di tutte le scritture letterarie. Più che a un principio costitutivo della sceneggiatura, ci troviamo di fronte

alla rete delle infinite proiezioni soggettive dei punti di vista che alimentano il rapporto tra autore e lettore, e tra quest'ultimo e il testo. In tal modo Pasolini attribuisce un valore normativo alla forza di evocazione visiva della parola che impronta ogni scrittura letteraria, al di là delle sue applicazioni; e conferisce alle «integrazioni» immaginarie del lettore una funzione strutturale. Paradossalmente lo statuto della sceneggiatura viene a dipendere dalla sensibilità dell'utente, dalla sua capacità di tradurre la scrittura in visione.

Questo irrisolto e precario prospetto teorico non arriva mai, comunque, a distogliere Pasolini dalla profonda convinzione che i suoi copioni vadano considerati come testi non ancillari al film o addirittura come manifestazioni di un nuovo genere letterario.

Cinema e letteratura: viaggi di andata e ritorno

Se confrontiamo le sceneggiature pasoliniane con i suoi romanzi e racconti ci accorgiamo che esse propongono un allargamento e una disseminazione di moduli espressivi già collaudati. Nella pagina dello sceneggiatore si scopre, com'è naturale, lo stile dello scrittore, oltre che le sue urgenze tematiche e ideologiche. Le tecniche narrative elaborate agli inizi degli anni '50 trovano nei copioni di ambientazione romana sottoproletaria un campo di sperimentazione particolarmente congeniale: la mimesi dialettale diventa il modello dei «discorsi diretti» dei personaggi; il «discorso libero indiretto», ovvero l'assunzione da parte del narratore della lingua dei suoi eroi, è usato per la descrizione dell'azione filmica. Il libero indiretto implica, secondo Pasolini, una «coscienza sociologica» dell'autore, che mescola la propria