

*ACCATTONE. L'ESORDIO DI PIER PAOLO PASOLINI RACCONTATO DAI DOCUMENTI*, LUCIANO DE GIUSTI E ROBERTO CHIESI (A CURA DI), BOLOGNA, CINETECA DI BOLOGNA E CINEMAZERO, 2015, PP. 251.

La prima impressione che si manifesta, al termine della lettura di *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, non è tanto la meraviglia, per la novità degli elementi inediti portati alla luce, quanto la consapevolezza di trovarsi dinanzi a un'opera che è il frutto di un'esemplare applicazione metodologica. I curatori del volume, De Giusti e Chiesi, riescono a destreggiarsi tra i materiali multiformi che costituiscono il mondo sommerso di *Accattone*, perché perseguono la strada di una rigorosa indagine filologica, condotta in maniera tale da non lasciare zone d'ombra intorno all'*avantesto* di *Accattone*.

Il punto nevralgico su cui si focalizza l'attenzione consiste nell'operazione volta a individuare la natura di tale *avantesto*, così da circoscriverne l'area in base alla relazione che questi materiali eterogenei intrattengono con il prodotto filmico finito. Il presupposto è che classificare ed esaminare l'*avantesto* di un film significa sezionarne il corpo vivo, far luce sul momento creativo, in modo da creare le fondamenta per qualunque successiva operazione ermeneutica. A tutto ciò va aggiunto che, poiché nel caso di *Accattone* si tratta della pellicola d'esordio dell'ormai famoso e polemico scrittore friulano, anche il contesto che circonda la realizzazione del suo primo film era avvolto quasi da un'aura mitica. Quell'atmosfera si nutreva soprattutto di una domanda circolante in maniera quasi ossessiva tra i critici degli anni '60, e preliminare al nostro discorso: *perché il passaggio dalla letteratura al cinema?*

Seppur a questa domanda Pasolini darà ne *Il cinema di poesia* una risposta tanto definitiva quanto complessa dal punto di vista semiotico, tuttavia, è proprio nel cantiere di *Accattone* che si può rinvenire il nucleo originario e l'applicazione sperimentale di queste teorie. Pasolini dirà di vedere il cinema come risultato di una duplice invenzione: prima linguistica, poi estetica (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 170). L'idea d'invenzione linguistica lo infervora, perché, a suo parere, alla base del linguaggio cinematografico non c'è il filtro di una convenzione, bensì un sistema di segni fondato sulle immagini che, nel loro dizionario infinito, non sono altro che il mondo stesso. Il cinema, a differenza della scrittura, permette all'autore di calarsi ancora più a fondo nel magma della realtà. Per quanto riguarda, invece, l'invenzione estetica, essa ha a che fare con l'altra natura del cinema, quella onirica e poetica, che si esprime attraverso il montaggio: è l'uso eccentrico del montaggio uno degli elementi con il quale Pasolini intende superare il neorealismo. Dunque, in che modo si deve leggere l'*avantesto* di *Accattone* in relazione a queste future riflessioni? Certamente non per

cercare risposte altrettanto risolutive, bensì per ritrovare quel sapore di una teorizzazione in fieri, legata alla contingenza e alla prassi, alle difficoltà incontrate all'inizio del percorso da parte del neoregista, nonché alle varie pulsioni che lo hanno animato.

Nel macroinsieme costituito dell'*avantesto* di *Accattone* non confluisce soltanto il materiale preparatorio del film, di natura sia letteraria che visiva (e audiovisiva) e che chiameremo materiale primario, ma anche tutto un materiale secondario, legato indirettamente al film e costituito: per lo più da interviste fatte a Pasolini contemporaneamente alle riprese, passaggi stralciati dai diari di Pasolini *La vigilia. Il 4 ottobre* e *La vigilia. Il 21 ottobre*, ma anche da cronache di giornalisti che operavano sui luoghi del set e da diari o interviste a persone che parteciparono attivamente alla realizzazione del film (direttore della fotografia, montatori, attori, etc.). Tutto questo materiale va considerato come sostrato e integrato a quelle più mature riflessioni saggistiche pasoliniane di cui si è detto, perché, in questo momento aurorale, c'è un indissolubile legame tra prassi e teoria: Pasolini mentre costruisce il suo stile cinematografico sul set, allo stesso tempo comincia a teorizzare e a interrogarsi sul cinema come nuova tecnica, come nuova struttura e come nuovo linguaggio.

Ancor più interessante è il discorso sul materiale primario: merito di Chiesi e De Giusti è di riuscire a seguire l'intera evoluzione del processo edificatorio di *Accattone*, chiarendo tutte le tappe essenziali di tale percorso. Il corpo di *Accattone* viene scisso nelle sue parti essenziali: quella prettamente cinematografica (legata al set) e quella letteraria (soggetto, trattamento e sceneggiatura) e per entrambe si offrono forti elementi di novità. Per quanto riguarda la parte letteraria, la ricostruzione filologica genera l'urgenza di una serie di integrazioni rispetto alla sceneggiatura definitiva del film (pubblicata in P.P. Pasolini, *Accattone*, Roma, FM, 1961): una sceneggiatura originaria (conservata all'Archivio Pasolini presso il Gabinetto Vieusseux), un soggetto inedito (proveniente dal Fondo Pier Paolo Pasolini di Cinemazero), posteriore alla prima sceneggiatura e che costituisce la sinossi inviata all'approvazione della censura, e altri due testi che rappresentano, per così dire, l'alba di *Accattone*. Infatti, presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze sono conservati una scaletta preparatoria manoscritta, in cui viene abbozzata l'originaria vicenda del film, e un trattamento dattiloscritto, edito in maniera completa per la prima volta in questo libro, dove la vicenda diventa più corposa e si leggono i primi elementi che contraddistinguono lo stile del film. Rispetto alla sceneggiatura definitiva e anche al soggetto citato, nel trattamento il finale è completamente diverso: *Accattone* scompare tuffandosi nelle acque del Tevere, compie cioè un gesto che dà alla vicenda una struttura circolare, poiché in esso viene riecheggiato il tuffo iniziale del protagonista. Se si estende la ricostruzione filologica al versante filmico, si nota che la riduzione progressiva del primitivo gioco di corrispondenze

interne viene confermata, così da poter dedurre un disegno coerente negli emendamenti successivi dell'autore. Più che sulle sequenze girate per il "provino" alla Federiz, occorre soffermarsi su un altro dato: il copione prevedeva due scene (Accattone e Stella presso il cimitero in cui è seppellito il padre di lei), che pur essendo state girate durante le riprese, furono poi eliminate dallo stesso regista durante il montaggio. A tal proposito, Stefania Parigi (*Un altro camposanto*, pp. 81-88), in un intervento corredato anche delle fotografie relative alle scene tagliate, scrive:

nel sistema di rime interne che informa la struttura del film, questa sequenza del camposanto sarebbe stata richiamata da quella del sogno, in cui compare nuovamente un cimitero[...] Le immagini di Accattone si richiamano quasi suggerendo l'andamento di un ritornello, di un verso che viene insistentemente replicato e ogni volta modificato (pp. 85-86).

Modificando il finale e eliminando la sequenza del cimitero Pasolini decide di ridurre gli echi interni del film, attenuando leggermente l'incombente aspetto funereo che comunque domina la storia del protagonista fin dall'inizio. Ma probabilmente l'intento profondo dell'autore è da cercare altrove.

Nei mesi successivi alla realizzazione del film, in seguito al fermento suscitato da un circolo di intellettuali di prim'ordine che si schierano in difesa dello scrittore friulano per sottrarre la sua opera ai lacci della censura, il dibattito su *Accattone* resta vivo e questo dà lo spunto allo stesso Pasolini per tornare più volte, anche successivamente, sull'idea centrale del film. Pasolini sottolinea che la vera storia mostrata in *Accattone* è la storia della salvezza di un'anima, ma c'è di più: accanto al tema di una salvezza possibile, ciò che al regista preme è far emergere l'inesorabile tragedia terrena vissuta da un qualunque sottoproletario romano: perché per questo tipo di tragedia non c'è redenzione. Dunque lo slittamento del tema cimiteriale verso la fine del film, nella scena del sogno, coincide con la volontà di non creare un circuito interno di corrispondenze troppo vistoso, così da non spostare l'asse interpretativo sul senso ultraterreno della vicenda. In questo modo lo sguardo marxista sulla tragedia umana è perfettamente bilanciato alla *pietas* cristiana che si legge nel finale, in cui Accattone riesce a fuggire dal *lager* delle borgate attraverso la morte. Il nuovo finale, con Accattone che resta sulla scena e pronuncia parole di una raggiunta pace interiore, riesce autonomamente ad esprimere il sostrato di un cattolicesimo vissuto in maniera preindustriale. La salvezza del protagonista non giunge come conclusione tematica di situazioni o contenuti già presentati in precedenza, ma è il coronamento di un altro viaggio, più sotterraneo, e che interessa lo specifico filmico. Il senso sacrale del film è portato avanti con la ricerca di primi piani e di inquadrature ieratiche sempre frontali e centrate, o ancora preferendo un montaggio di frammenti, piuttosto che lunghi piani-sequenza. Così, la vitalità corporea di Accattone, espressione della miseria del sottoproletariato, si trasfigura grazie

al mezzo cinematografico in qualcosa di sacro: Pasolini immortala la statua di un eroe tragico consacrato all'umana disperazione.

*Marco Borrelli*