

Pier Paolo Pasolini, un cinema di poesia

Pier Paolo Pasolini, un cinema di poesia

Un progetto editoriale di Cinemazero, Fondazione Cineteca di Bologna,
Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna

con il sostegno di Provincia di Pordenone e Centro Studi Pier Paolo Pasolini - Casarsa della
Delizia (Pordenone)



Nell'ambito del progetto:



Per i testi e i disegni di Pier Paolo Pasolini

© Graziella Chiaricossi

Cura editoriale: Paola Cristalli

Progetto grafico e impaginazione: LOstudio

Fondazione Cineteca di Bologna

Presidente: Marco Bellocchio

Direttore: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione: Marco Bellocchio, Valerio De Paolis, Alina Marazzi

La Fondazione Cineteca di Bologna è sostenuta da:

Comune di Bologna, Regione Emilia-Romagna e Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Cinemazero

Presidente: Renato Cinelli

Consiglio direttivo: Renato Cinelli, Piero Colussi, Riccardo Costantini, Andrea Crozzoli, Sandra Frizziero, Giovanni Lessio, Maurizio Solidoro

Cinemazero è sostenuto da:

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, Provincia di Pordenone, Comune di Pordenone, Banca Popolare FriulAdria - Crédit Agricole, Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone

© 2015 Edizioni Cineteca di Bologna
via Riva di Reno 72
40122 Bologna
www.cinetecadibologna.it

© 2015 Cinemazero
Palazzo Badini, via Mazzini 2
33170 Pordenone
www.cinemazero.it

ACCATTONE

**L'esordio di Pier Paolo Pasolini
raccontato dai documenti**

a cura di Luciano De Giusti e Roberto Chiesi

Indice

Luciano De Giusti, <i>Preludio della Passione secondo Pasolini</i>	9
<i>Il sogno del cinema</i>	47
<i>Work in progress</i>	53
Stefania Parigi, <i>Un altro camposanto</i>	81
<i>Sguardi dal set</i>	89
<i>Scritti, reportage e interviste</i>	101
<i>Ricordi e testimonianze</i>	139
<i>Accattone e la censura del lungo silenzio</i>	151
<i>Cinque testi di quattro scrittori</i>	177
Roberto Chiesi, <i>1961. Accattone e la critica italiana</i>	195
<i>1961-1975. Pasolini ritorna su Accattone</i>	205
Crediti tecnici e artistici	226
Bibliografia	228

Secondo la prima idea da cui è scaturito, questo volume avrebbe dovuto essere un semplice quaderno. L'intento era quello di raccogliere testi documentali poco frequentati, dispersi, dimenticati o sconosciuti sul primo film di Pier Paolo Pasolini. L'impianto e l'intento sono rimasti quelli originari, ma la primitiva misura ha assunto nel tempo una più ampia dimensione con l'inserimento di alcuni testi più noti. Tali documenti consentono di ricostruire genesi e peripezie produttive di un'opera con la quale il poeta impresso una svolta storica al proprio itinerario creativo e possono essere considerati integrativi delle varie interpretazioni critiche del film formulate dalla sua uscita a oggi.

Fin dall'inizio del progetto, promosso dalla Fondazione Cineteca di Bologna e da Cinemazero di Pordenone, si è pensato di dare avvio con questo libro a una collana che ripercorra l'intera opera cinematografica pasoliniana, da *Accattone* (1961) a *Salò* (1975). Ogni volume è inteso a ricostruire la storia dei film di Pasolini, riunendo quei testi (soggetti, trattamenti, interviste, appunti e testimonianze) che offrono indizi filologici utili a ripercorrere le fasi più significative della metamorfosi da una struttura (il progetto su carta) a un'altra (il film). Una specifica sezione del volume è dedicata invece a rievocare il percorso, spesso accidentato, del film nel suo impatto con la censura, la critica e il pubblico, restituendo indirettamente la fisionomia della società italiana nella quale Pasolini operava.

Luciano De Giusti e Roberto Chiesi



Pier Paolo Pasolini sul set di *Accattone*

Preludio della Passione secondo Pasolini

Luciano De Giusti

Il sogno di una cosa chiamata cinema

Per una lunga teoria di circostanze, il momento in cui Pasolini si mette per la prima volta dietro la macchina da presa per dirigere il suo primo film da regista ha assunto nel tempo i connotati sempre più marcati dell'atto inaugurale, avvolto nell'aura dell'evento mitico. In quel gesto si raggruma il precipitato chimico di una tensione che ha radici propagate nelle profondità ctonie dell'infanzia¹.

Il sogno di fare cinema, legato all'intuizione consapevole delle sue potenzialità espressive, si era affacciato negli anni della giovinezza bolognese quando vide alcuni classici: "Fu allora che nacque il mio grande amore per il cinema"². Come una prefigurazione dell'incontro tra cinema e pittura nei film del futuro regista, le proiezioni cui assiste al Cinema Imperiale, organizzate nell'ambito dei Cineguf da Renzo Renzi, sono frequentate anche da Roberto Longhi, verso il quale si dichiarerà debitore della sua

1. Si pensi solo alla visione di un manifesto cinematografico all'età di cinque anni e alle sue estese risonanze, cfr. Nico Naldini, "Et m'è rimasa nel pensier la luce", in Pier Paolo Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di Nico Naldini e Andrea Zanzotto, Lato Side, Roma 1980, pp. 7-72, poi in Pier Paolo Pasolini, *Dai "Quaderni rossi"* in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1998, vol. I, pp.135-136.

2. *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma 1992, p. 46 (originariamente Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, in association with BFI, London 1969); ora anche in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1303-4.

“fulgurazione figurativa” legata soprattutto alle indimenticabili lezioni su Masaccio. In quegli anni scrive anche la sceneggiatura di un film per il Cineguf e balena in lui perfino l’idea di iscriversi al corso di regia del Centro Sperimentale. Ma si trattò di un’ipotesi transitoria, presto accantonata, anche per la guerra in corso che impose il trasferimento a Casarsa dove prenderanno consistenza altre istanze che pure fremevano nell’animo del giovane Pasolini: il poeta che scrive versi in friulano, lingua della famiglia materna; l’insegnante sospinto da profonda tensione pedagogica; l’intellettuale animato da passione civile che lo conduce all’attività politica.

Il cinema non esce mai dall’orizzonte del suo sguardo onnivoro ma, fuori portata come possibile strumento espressivo, più che alla sfera dell’arte sembra appartenere a quella quotidiana della vita, come le feste e i balli durante le sagre di paese, anch’esso propiziatorio di incontri intimi. Fa da modello ciò che l’autore narra in *Amado mio*, quando racconta quel che accade durante la visione della celebre sequenza di *Gilda* in cui Rita Hayworth si sfilava il guanto: un momento di esaltato coinvolgimento vissuto come un rito orgiastico.

Senza spingersi ogni volta da Casarsa a Udine, come fece per i casi eccezionali di *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette*, Pasolini ebbe modo di vedere le grandi commedie hollywoodiane e alcuni film del neorealismo italiano nel cinema parrocchiale di San Giovanni, frazione di Casarsa, dotato di una minuscola arena estiva, frequentata dalla “gioventù contadina”, punto d’incontro tra un’arte che avrebbe fatto propria e un universo antropologico che egli amava e nel quale è stato amato. Tanto basta a farne un punto di non ritorno.

Quando fu costretto ad abbandonare il Friuli fuggendo con la madre a Roma, tutto fa pensare che abbia riconosciuto quale sostituto ideale del mondo perduto – che il trauma della perdita rende, nel ricordo, ancora più paradisiaco – il popolo sottoproletario delle borgate disseminate ai margini della città, popolo eletto a protagonista della nuova stagione di versi, racconti e romanzi, sul quale riversa tutta l’attrazione stornata dal precedente investimento affettivo, bruscamente interrotto.

Nella capitale, il cinema si ripresenta come concreta opportunità professionale. Per intercessione dell’amico Giorgio Bassani, che lo fa collaborare alla sceneggiatura de *La donna del fume* (1954) di Mario Soldati, comincia a prestare il suo talento di scrittore a questa forma di arte ap-

plicata, consentendogli di sottrarsi allo stato di umiliante indigenza dei primi anni romani. Si tratta di lavori condotti in parallelo alla principale attività di poeta e scrittore impegnato nella stesura di racconti e romanzi. Sono tante le sceneggiature che Pasolini scrive in collaborazione. Di alcune sarà vero e proprio autore³.

Nel 1960, quando si profila la possibilità del passaggio alla regia cinematografica, Pasolini è già il poeta assai noto de *Le ceneri di Gramsci*, lo scrittore affermato e discusso di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, l'intellettuale che vive nel cerchio arroventato delle controversie. Molti allora si chiesero perché una persona ormai celebre, che deteneva con la sua opera una posizione centrale nella cittadella della letteratura, aspirasse a entrare anche in quella del cinema⁴.

A tale domanda pertinente ancor oggi, a distanza di molto tempo, Pasolini diede risposte diverse, formulate con alcune varianti, ripetute come se rispondesse anche a se stesso, a un interrogativo che frullava dentro di sé. Quelle che fornì a caldo e che ritroviamo nelle interviste dell'epoca fanno riferimento a due parametri contingenti, riconducibili a un desiderio e un bisogno. Il desiderio è quello di “vedere totalmente realizzata una mia sceneggiatura, parola per parola, dialogo per dialogo”⁵. Lo scrittore avrebbe voluto vedere tradotti in immagini e suoni le vicende e i personaggi come si sono presentati a lui nel momento immaginante della scrittura, in una coerente trasposizione della visione mentale all'atto del loro concepimento. In anni di collaborazioni di mestiere doveva essere ormai ben consapevole che la sceneggiatura è una forma testuale ancillare, stadio di transizione per la realizzazione di un'opera appartenente ad altra semiotica. Data la natura virtuale della sceneggiatura, testo suscettibile di mille possibili assetti per adattamento allo schermo, Pasolini sa di certo

3. Rinvio globalmente ai due volumi Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

4. Cfr. Tullio Kezich, *Il suo cinema, un mito*, “Panorama”, 13 novembre 1975; poi in Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Fondo Pasolini-Garzanti, Roma-Milano 1996, pp. 31-32.

5. Giulio Mazzocchi, *Pasolini regista*, “Il Punto”, 22 ottobre 1960.

che tale transizione è sempre un salto mortale con torsioni imprevedibili. Conosce i rischi di tradimento connaturati allo statuto traduttivo dell'operazione. Per tentare di ridurli, deve farsi trasponente in proprio delle sue sceneggiature, diventando regista. Dirà infatti: "Ho fatto *Accattone* anche perché spinto dal desiderio di realizzare io stesso quello che avevo inteso esprimere nelle mie sceneggiature"⁶.

Una spinta alla regia proviene dunque dalla delusione per il modo in cui altri hanno dato sostanza audiovisiva all'universo diegetico prefigurato a parole. Determinanti, in prossimità di *Accattone*, l'insoddisfazione per due film da lui sceneggiati, *La notte brava* (1959) di Mauro Bolognini e *Morte di un amico* (1960) di Franco Rossi. Le manomissioni di quest'ultimo sono state tali da indurre Pasolini a prendere le distanze ritirando la propria firma, prefiggendosi di salvare il valore del suo lavoro trasformandolo in racconto intitolato *Puzza di funerale*.

Per *La notte brava* non fu mai in questione la firma, tanto riconosceva quella sceneggiatura come intimamente propria fin dall'ideazione del soggetto. Ne pubblicò due estratti in un fascicolo natalizio di "Filmcritica", con una lettera di accompagnamento nella quale auspicava che tali brani potessero andare a beneficio di un futuro filologo "che volesse operare dei confronti tra testo scritto e testo girato", discrepanza per lui dolente⁷. La duratura convinzione che, ad onta della traduzione filmica, *La notte brava* sia una "tra le migliori cose letterarie che abbia mai fatto"⁸, lo indurrà a pubblicarla nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri*, insieme alle sceneggiature di *Accattone* e *Mamma Roma*, tutte opportunamente depurate dei loro aspetti tecnici funzionali alla trascrizione filmica.

6. *Una visione del mondo epico-religiosa*, colloquio con Pier Paolo Pasolini, "Bianco e nero", n. 6, giugno 1964; ora in Id., *Per il cinema*, cit., p. 2866.

7. Pier Paolo Pasolini, *Lettera a Edoardo Bruno*, [1959], "Filmcritica", n. 92, novembre-dicembre 1959; ora in Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 46; anche in Id., *Per il cinema*, cit., p. 3189.

8. *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday*, cit., p. 47; anche in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p.1305.

Passione per la realtà fisica

Oltre al desiderio di una maggiore corrispondenza tra sceneggiatura e film realizzato, a indurre il salto alla regia c'è anche un dichiarato bisogno di cambiare tecnica. All'epoca Pasolini esprime la convinzione che cinema e letteratura non siano dopotutto esperienze antitetiche. Si dice convinto che il cinema sia una variante tecnica della narrazione letteraria, sostanzialmente omologa: "Il desiderio di esprimermi attraverso il cinema rientra nel mio bisogno di adottare una tecnica nuova, una tecnica che rinnovi. Significa anche desiderio di uscire dall'ossessivo"⁹. Il cinema gli consente di articolare in altra forma la poetica della borgata già delineata nei romanzi, di continuare a raccontare quel mondo riscattando la dimensione ossessiva dell'iterazione attraverso l'adozione di un altro linguaggio con cui esprimerlo.

Pasolini lega il suo passaggio al cinema anche al desiderio di sfuggire gli angusti orizzonti della nazione di appartenenza sottraendosi simultaneamente alla sua lingua e letteratura. Nazione e lingua gli parvero aggirabili attraverso l'adozione di un linguaggio transnazionale, come quello a fondamento visivo del cinema. Tale passaggio non comportò però mai l'abbandono della letteratura. Può aver stornato energie espressive dislocandole sul nuovo mezzo di cui Pasolini scopriva progressivamente le risorse, ma può averne anche restituite¹⁰. L'ingresso di Pasolini nel mondo del cinema è altrettanto l'ingresso del cinema nel suo mondo. Un evento non facile da soppesare nelle sue ricadute. Sommandosi agli altri dei quali disporre, più che sostituendoli, di certo il cinema incrementò il

9. Daisy Martini, *L'accattone di Pier Paolo Pasolini*, "Cinema Nuovo", numero 150, marzo-aprile 1961.

10. Marco Antonio Bazzocchi nella premessa del suo libro nel quale "cerca di capire in profondità lo snodo che collega insieme, per Pasolini, cinema e letteratura", dopo averla aperta osservando che "il passaggio di Pasolini dalla letteratura al cinema è uno dei fatti più nuovi e imprevedibili della cultura italiana del Novecento", aggiunge: "E la letteratura non viene assolutamente sostituita dal cinema, ne ricava anzi in complessità sperimentale" (Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2007, p. 1).



Sopralluoghi fotografici in borgata (1960)

giacimento degli strumenti espressivi cui il poeta poteva attingere. Disse all'epoca: "Voglio integrare la mia narrativa scritta con una certa contingenza cinematografica"¹¹. Questa contingenza, inizialmente pensata come integrativa, si rivelerà pregena di ricadute che vanno ben al di là di una variante di tecnica narrativa.

Pasolini intravede nel cinema una possibilità di rigenerazione della tradizione letteraria che dal dialogo potrebbe uscirne rivitalizzata. L'idea balugina in una lettera a Luciano Anceschi del gennaio 1960, allorché l'esordio come regista ormai si profila all'orizzonte. Interpellato dal direttore del "Verri" sulle nuove tecniche narrative, lo scrittore porta l'attenzione sul cinematografo: "propone dei processi di sintassi narrativa che da tempo nella letteratura non si autoproponevano". Lo si avverte sog-

11. Giulio Mazzocchi, *Pasolini regista*, cit.

giogato al punto da scrivere: “Non so cosa darei perché, semanticamente, la lingua italiana avesse la validità assoluta e omologante di una immagine fotografata”. Alla letteratura che voglia arginare derive ermetiche e decadenti non resta che “aggredire la realtà [...] attraverso il mimetismo della lingua parlata o del dialetto”¹². Ma, in alternativa, adesso si profila l’immagine cinematografica, mimetica per diritto d’origine.

Se l’oralità in letteratura possiede ancora e sempre le prerogative attribuite all’impiego del friulano, pensato e vissuto come una forma di “regresso lungo i gradi dell’essere”¹³, ora una analoga funzione regressiva verso il mondo fisico può essere assunta, agli occhi del poeta, proprio dal cinema. Attraverso l’immediatezza dei suoi segni, il cinema può spingersi molto più in là di quanto consentito in letteratura dal mimetismo dell’oralità dialettale. Sulla stessa strada, esso prolunga la medesima tensione ad attingere la realtà nella sua primigenia fisicità. “Il cinema corona così un cammino da sempre orientato verso l’oralità intesa come stadio inarticolato e fisico dell’esistenza: luogo della natura contrapposto alla società e alla storia, che sono basate sulla scrittura. Una linea diretta unisce le ricerche dialettali compiute in ambito letterario all’esaltazione del linguaggio del cinema, che non è fondato su segni arbitrari, convenzionali e astratti, ma ha una ‘natura figurale’, non separata dal corpo e dalle cose dell’esperienza”¹⁴.

Alle soglie del debutto come regista si trova dunque prefigurato, sia pure per cenni, quel pensiero sull’immagine mimetica, fondamento del linguaggio cinematografico, che avrà ampio sviluppo nella riflessione semiologica a metà degli anni Sessanta e che, attraverso un’autoanalisi, condurrà Pasolini a ripensare le ragioni profonde del suo passaggio al cinema. Col tempo si fa più forte la consapevolezza che ogni opzione linguistica possiede una dimensione filosofica e che ogni tecnica presuppone una metafisica. Smen-

12. Pier Paolo Pasolini, *Lettera a Luciano Anceschi* [gennaio 1960], *Lettere 1955-1975*, cit., pp. 468-469.

13. Pier Paolo Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 1999, p. 856.

14. Stefania Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, p. 55.

tendo le motivazioni immediate e più contingenti addotte in un primo momento, sulla base del principio che nel cinema la realtà si esprime attraverso se stessa, per riproduzione, Pasolini giungerà a pensare l'approdo al nuovo mezzo come necessitato da fame di vita reale, attratto dalla possibilità di attingerla nella sua fisicità, sospinto da un vitale bisogno di starci dentro e dalla "voglia di vivere fisicamente sempre a livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico"¹⁵.

Tra gli innumerevoli luoghi e occasioni in cui Pasolini ripropose questa vissuta convinzione, restano esemplari le parole con cui la formulò in una conversazione lunga un volume del 1969: "La passione che aveva assunto la forma di un grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell'amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale attorno a me. Questo è il mio primo, unico grande amore e in un certo qual modo il cinema mi ha costretto a rivolgermi ad esso e a esprimerlo in forma esclusiva. [...] Quando faccio un film [...] non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà"¹⁶.

Mitizzato come lo strumento di una regressione immersiva, il cinema consente a questo viscerale amore per la fisicità degli esseri di manifestarsi nelle forme più intense. Abolendo il diaframma di segni arbitrari e convenzionali come le parole della letteratura, che trattengono il soggetto a distanza dal mondo, il cinema offre l'illusione di possedere quella realtà che esso cattura nella sua immediatezza. Ma quale segmento di realtà? Per Pasolini è la stessa dei romanzi, di tanti versi e racconti: i suoi occhi sono invariabilmente attratti dalla vita delle borgate romane, che il cinema può restituire nella loro carica di violenta e sensuale fisicità, spingendosi ben oltre l'analoga restituzione ottenuta attraverso l'oralità dei parlanti che impregna i testi letterari.

15. Pier Paolo Pasolini, *Battute sul cinema*, "Cinema e Film", n.1, inverno 1966-67, poi in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 240.

16. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, cit., pp. 44-45.

Non è privo di una ragione profonda che l'approdo di Pasolini al cinema avvenga per raccontare il mondo delle borgate romane. Sembra scritto nell'ordine delle cose: una originaria consonanza lega infatti quel mondo e il nuovo linguaggio chiamato a esprimerlo, come se oggetto e sguardo, borgata e cinema, si muovessero in rotazione coassiale presentando caratteri omologhi. Agli occhi dello scrittore che si fa regista, le borgate, collocate ai margini della città e della storia, sono popolate da un'umanità la cui innocenza è diretta conseguenza della sua incoscienza. Sono luoghi di resistenza alla civiltà egemone, spazi per forme di vita non regolate e non integrate. I sottoproletari che le abitano incarnano la differenza selvaggia: sono irregolari mossi dalla violenza di pulsioni elementari, primigenie, arcaiche.

Al pari di quel mondo, il linguaggio del cinema che deve raccontarlo si presenta a Pasolini, fin dalla prima esperienza, nella sua "irrazionale arcaicità", un linguaggio apparentabile sia alla musica, sia alla "letteratura arcaica, religioso-infantile"¹⁷: cinema come una originale forma di letteratura musicale per immagini che pertanto ben si presterà a esprimere il suo "allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà"¹⁸.

Pasolini scorge dunque subito, fin da *Accattone*, quella componente irrazionale e arcaica del linguaggio cinematografico che poi approfondirà nel più celebre dei suoi scritti sull'argomento, *Il "cinema di poesia"*. La narrazione per immagini mancherebbe secondo lui di quella razionalità che invece pertiene alla prosa letteraria: "La comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico, è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale"¹⁹.

Lo stato brado dell'immagine mimetica con la sua immediatezza pre-linguistica ben si addice a ciò che Pasolini si prefigge di raccontare con la macchina da presa: il mondo primigenio delle borgate e la vita degli esseri perduti in esse.

17. Pier Paolo Pasolini, *Cinema e letteratura: appunti dopo "Accattone"*, in *Accattone*, Edizioni FM, Roma 1961, p. 18, ora in Id., *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 147.

18. Pier Paolo Pasolini, *Battute sul cinema*, cit., p. 233.

19. Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 173.



I sopralluoghi: Franco Citti nel luogo dell'incontro di Accattonc con Stella

Nel laboratorio del film

Attraverso un canale nutritivo sempre aperto, la borgata elargisce risorse vitali al film da farsi, fornendo anche lo spunto per la storia, che scaturisce da un personaggio e una situazione in cui Pasolini si è imbattuto, sulla cui base elabora la vicenda di *Accattonc* che egli stesso, nei giorni in cui gira due sequenze per prova, riassume per la stampa: “È la storia di un ‘magnaccia’ a Roma. La donna che egli sfrutta è rinchiusa in prigione ed allora egli mette gli occhi su un’altra donna; ma se ne innamora e non ha più il coraggio di farne oggetto di mercimonio...”²⁰.

Celata nella sospensione dei puntini, manca qui la seconda parte della

20. Orsa Minore, *Cerca nuove “esperienze” l’inquieto Pasolini*, “Telesera”, 7-8 ottobre 1960.



Pier Paolo Pasolini (in basso a sinistra) mentre cerca gli ambienti per il film

trama, riferita in un reportage di poco successivo nel quale si precisa che lo sfruttamento della ragazza viene tentato, ma il protagonista ha un ripensamento, dettato da un confuso sentimento d'amore, e per vivere si mette a rubare: "Un colpo andato a male, una fuga. Un salto nel Tevere: l'episodio – sottolinea Pasolini – oltretutto è vero"²¹.

Assai più articolata la vicenda del film affidata da Pasolini a Mino Argentieri per "Vie Nuove", la rivista nella quale lo scrittore teneva una rubrica di dialogo con i lettori. Qui la serie concatenata degli eventi è ben delineata e tutti i principali personaggi sono identificati con un loro nome, a partire dal protagonista, Accattone, e Stella, la ragazza di cui si innamora. Ripresa con parole pressoché identiche qualche mese più tardi dalla rivista "Nuova generazione", una così dettagliata formulazio-

21. Giulio Mazzocchi, *Pasolini regista*, cit.

ne della trama fa supporre che Pasolini l'abbia fornita in forma dattiloscritta, come al tempo talora accadeva²². Per la precisa articolazione degli eventi narrati, questo resoconto può essere considerato come il potenziale soggetto del film, uno dei testi dello scrittore che consentono di ricostruire le fasi attraverso le quali l'idea di partenza ha assunto la forma finale conosciuta. Assai utile risulta, sotto questo profilo, il trattamento in tredici fogli, conservato nell'Archivio Pasolini al Gabinetto Vieusseux di Firenze, nel quale si delinea la medesima arcata narrativa imperniata sul protagonista: dalla sfida iniziale del tuffo nel Tevere per scommessa al furto, fuga e morte finale nelle acque dello stesso fiume²³.

Nello stesso Archivio, una cartellina denominata "Appunti per *Accattonc*" custodisce undici foglietti manoscritti contenenti brani di una scaletta preparatoria nei quali la vicenda del film viene già scandita per eventi principali e snodi narrativi. Qualche punto della scaletta è formulato in termini interrogativi, come per esempio quello relativo a Stella: "Puttana anche lei? O vergine?"

Data la fase aurorale dell'elaborazione e lo statuto frammentario degli appunti, l'interrogativo potrebbe registrare sia un'esitazione dell'autore circa il profilo del personaggio, sia la domanda che su di lei si pone il protagonista, formulata in una sorta di embrionale discorso indiretto libero. È quasi certamente di questo tipo, per esempio, il seguente appunto: "A. coltiva il rapporto con Stella: per sposarla o mandarla a battere"? La domanda è ancorabile agli amici del protagonista che si interrogano sulle sue intenzioni.

Molti di questi appunti sono dedicati a Stella. In un foglietto di *Note* non numerate, contrassegnate da asterischi, si legge: "Vita di lei raccontata mentre aspettano che venga buio per fare l'amore". La nota fa riferimento a quella di un altro foglietto in cui lo scrittore, all'interno dell'episodio

22. Cfr. Mino Argentieri, *Accattonc senza lieto fine*, "Vie Nuove", 12 novembre 1960 e *Accattonc. Cinque domande a P.P. Pasolini*, "Nuova Generazione", 30 aprile 1961. Le risposte alle cinque domande sono le stesse fornite cinque mesi prima: ciò spiega perché in una pubblicazione di fine aprile, quando ormai il film è in lavorazione da quasi due mesi, il regista fornisca ancora il primo finale della vicenda e non quello che sta effettivamente girando.

23. Cfr. Il trattamento, *infra* pp. 55-69.

di Accattone e Stella che “scopano in un prato”, apre una parentesi sulla vita della giovane, cresciuta dai nonni fuori Roma perché la madre fa la prostituta, collegando così la confidenza della ragazza sul proprio passato al momento di intimità.

I frammentari appunti manoscritti riceveranno una prima forma compiuta nel trattamento che si offre dunque come prezioso accesso al laboratorio in cui si possono scorgere le diverse fasi di stesura del progetto filmico. Tra le varianti che esso presenta, limitiamo l'attenzione di questo scritto introduttivo solo ad alcune che spiccano, soprattutto in relazione alla sceneggiatura pubblicata e al film finito.

Nel trattamento, l'episodio, relativo alla prima volta in cui Stella esce in auto con Accattone e i suoi amici viene così presentato: “Vanno all'EUR a toccare, come portafortuna, i testicoli della statua del gorilla”. L'episodio è preannunciato nella scaletta manoscritta in un punto che indica semplicemente: “Con Stella – Gita all'EUR”. Si tratta dunque di uno dei momenti originari dell'ideazione. Venne anche sviluppato in una delle pagine di sceneggiatura, conservate tra le carte del poeta, ma non trovò accoglienza nella versione finale²⁴.

A ridosso del prefigurato episodio dell'EUR, nella sesta cartella del trattamento dattiloscritto Pasolini aggiunse a penna l'annotazione “Ardea / cimitero” : traccia manoscritta dell'idea di inserire a questo punto la visita al camposanto di Ardea dove riposa il padre di Stella. Nella sceneggiatura finale, per esaudire il desiderio della ragazza, Accattone e i suoi amici la accompagnano sulla tomba del padre dopo una sosta nei dintorni per raccogliere dei fiori di campo: due scene che vennero anche girate ma escluse dal film al montaggio²⁵. Venne così eliminato uno dei tanti riferimenti luttuosi e segni funebri di cui il film resta comunque disseminato. In compenso, nel gioco delle varianti sul tema della morte, fa il suo ingresso in sceneggiatura e poi nel film l'importante sequenza del sogno di Accattone, sogno premonitore della sua fine, non previsto dal trattamento. In quest'ultimo, peraltro, la sua morte cadeva proprio nel

24. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, pp. 3040-42.

25. Cfr. la ricostruzione di Stefania Parigi, *infra* pp. 80-87.



Vita di borgata in un altro scatto dei sopralluoghi

giorno dei morti, circostanza che avrebbe enfattizzato forse eccessivamente il decorso funereo dell'intera vicenda.

La variante di maggior rilievo è costituita proprio dal finale. Fin dai primi appunti manoscritti si prevede che Accattonc, dopo la “disgustosa esperienza del lavoro”, organizzi un furto “coi soliti compari” e, in fuga dagli “occhi di madama” che lo sorvegliano, “si getta nel Tevere”. In una annotazione degli stessi appunti compare la moto che nel film ronzerà ossessiva intorno ai tre ladruncoli, Accattonc, Cartagine e Balilla: “Furto e passaggio moto”. A questo elemento di circostanza, in uno dei foglietti Pasolini sembra voler assegnare una valenza premonitrice, dato che vi colloca accanto, tra parentesi, un commento di carattere esegetico: “(presagio)”.

Il trattamento prevede pertanto che Accattonc si lanci nel fiume per sottrarsi alla polizia e scompaia nella corrente che se lo porta via: “Non si vede niente, solo l'acqua nera che fila, e buonanotte”. La fuga e lo schianto con la moto rubata sarà la meccanica della morte solo nella versione

finale della sceneggiatura. Morte sulla strada per incidente, dunque, in sostituzione di quella per acqua prevista in origine²⁶. L'idea del diverso finale si affaccia nell'ottobre del 1960 dopo la falsa partenza di una prelaborazione di due scene del film, girate come prova su richiesta di Federico Fellini, produttore provvisorio, un provino famigerato del quale parleremo. In correlazione torneremo anche su due pagine diaristiche, insostituibili per i nostri intenti, in una delle quali lo scrittore prefigurò il nuovo epilogo della vicenda a Sergio Citti, quel "vivente lessico romanesco" che fu sua guida eletta nell'universo delle borgate, fraterno e assiduo collaboratore a partire da questo film, così stretto e coinvolto che Pasolini, rivolgendosi a lui, gli parlava delle difficoltà incontrate come dei "nostri problemi". Il film prevede l'estate, ma se si dovesse girare in autunno, gli propone, si potrebbero cambiare sia la scommessa iniziale sia la soluzione finale, strettamente correlate proprio dal tuffo nel Tevere dal ponte, e Accattono, "anziché morire buttandosi a fiume, potrebbe morire, appunto, correndo come un pazzo su una motocicletta rubata"²⁷. L'ipotesi di questo finale diverso, formulata per adattarsi a un eventuale cambio di stagione nel piano di lavorazione, si installa come duratura nonostante il rinvio delle riprese alla tarda primavera dell'anno successivo. Sarà questa opzione infatti a prevalere e imporsi nella sceneggiatura definitiva pubblicata contestualmente all'uscita del film²⁸. Quella dattiloscritta, custodita nell'Archivio Pasolini del Gabinetto Vicusseux, ci ricorda che, per un certo periodo, il titolo del film era *Stella*, titolo prediletto dal produttore ma anche indicativo della rilevanza assegnata a questo personaggio,

26. Tra le varie osservazioni analitiche, si occupa anche dello spostamento di senso operato da questa variazione di elemento, dall'acqua alla terra, il saggio di Hervé Joubert-Laurencin, *La fin d'Accattono*, in *Théâtres au cinéma: Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia*, Collection Magic Cinéma, Paris 2000, pp. 36-40.

27. Pier Paolo Pasolini, *Il 21 ottobre*, "Il Giorno", 6 novembre 1960; poi con il titolo *La vigilia. Il 21 ottobre* in Id., *Accattono*, Edizioni FM, Roma, 1961, p. 11.

28. La sceneggiatura è quella contenuta nel volume già menzionato, *Accattono*, Edizioni FM, cit., poi in Id., *Accattono, Mamma Roma, Ostia*, Garzanti, Milano 1993; infine ripresa in Id., *Per il cinema*, vol. I, cit.

determinante per il destino del protagonista²⁹. Ancorché provvisorio, quel titolo resistette a lungo: venne indicato nella denuncia di inizio lavorazione del film e comparve nel ciak di alcune fotografie scattate sul set.

Falsa partenza

In una lettera alla madre Susanna del Ferragosto 1960, Pasolini scrive: “Ho quasi finito la sceneggiatura di *Accattonc*”³⁰. A quel punto si trattava dunque di provvedere al passaggio successivo, alla produzione.

La principale fonte di informazioni sulle peripezie produttive che hanno contraddistinto i primi passi per la sua realizzazione restano due testi diaristici già menzionati, originariamente pubblicati sul quotidiano “Il Giorno”, *Il 4 ottobre* e *Il 21 ottobre*³¹. Due testi di diversa dimensione, il secondo più ampio e articolato del primo, che si aprono con il risveglio mattutino e si chiudono con gli ultimi momenti della notte. Pagine di diario rese pubbliche a breve distanza dai fatti narrati, eventi mai smentiti dagli altri personaggi coinvolti, anzi a volte esplicitamente confermati, dunque affidabili per la ricostruzione del travagliato itinerario produttivo di *Accattonc*. Pagine attendibili anche nell’inestricabile impasto di fatti e sentimenti, che si avvertono sincere e veritiere tanto sul piano degli accadimenti quanto su quello

29. Fa riferimento a questo titolo provvisorio anche Adele Cambria, *Diario di “Accattonc”*, “Palatina”, n. 18, aprile-giugno 1961.

30. Pier Paolo Pasolini, *Lettera a Susanna Pasolini*, Ferragosto 1960, *Lettere 1955-1975*, cit., p 479.

31. I due testi uscirono nel quotidiano rispettivamente il 16 ottobre e, come già indicato per il secondo, il 6 novembre 1960. Furono entrambi riproposti nel volume contenente la sceneggiatura, Pier Paolo Pasolini, *Accattonc*, cit., premettendo a ciascun titolo *La vigilia*; quindi in Id., *Accattonc, Mamma Roma, Ostia*, Garzanti, Milano, 1993; infine in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano, 1998. L’importanza dei due testi per l’esordio di Pasolini nel cinema è tale da indurre lo studioso francese Hervé Joubert-Laurencin a fare della loro esegesi il trampolino introduttivo, intitolato *Trahir la littérature*, del suo *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris 1995, pp. 9-17.

delle loro ripercussioni intime. Due resoconti narrativi sul tempo che precede responsi decisivi, vissuti dall'autore come se fossero questione di vita o di morte. E saranno, come vedremo, verdetti opposti, corrispondenti a morte e resurrezione.

Nella sospesa apprensione di quei giorni di attesa, i mattini sono dedicati dallo scrittore alla ripresa di un dramma giovanile, *Nel '46*, abbozzato subito dopo la guerra, allora intitolato *Il cappellano* e ora, invece, *Storia interiore*, promesso ad Adriana Asti che nella rappresentazione era chiamata a un ruolo importante³². Tuffarsi ora, fino a sprofondare, nella forsennata scrittura di questo lavoro viene “a risarcimento e consolazione della sconfitta narcissica di *Accattone*”³³. Cos'era accaduto?

Pasolini era da tempo in contatto con l'Ajax Film, fondata l'anno precedente da due giovani produttori, Tonino Cervi e Alessandro Jacovoni, con i quali aveva preso accordi per un altro progetto, *La commare secca*, accantonato in favore di *Accattone* e ceduto al giovane Bernardo Bertolucci che ne farà il suo primo film. Le riprese avrebbero potuto cominciare già ai primi di settembre di quell'anno ma i due produttori gli parvero “distratti, incerti, assenti”, facendogli pensare che ciò potesse dipendere dal suo “stato di disgrazia presso il mondo clericale ufficiale”³⁴. Fu allora che Pasolini decise di rivolgersi all'amico Federico Fellini al quale era legato fin dai tempi della collaborazione alla sceneggiatura de *Le notti di Cabiria* (1957), sodalizio poi rinnovato per *La dolce vita* (1959). Il grande regista aveva da poco fondato, insieme a Angelo Rizzoli e Clemente Fracassi, la Federiz, con l'intento di produrre film di nuovi autori che avessero trovato difficoltà a realizzare i loro progetti, e si era dichiarato disponibile a produrre anche il film dello scrittore. Sul tavolo della nuova casa di produzione, oltre ad *Accattone*, passarono, tra gli altri, anche i progetti di Er-

32. Su questo testo, il cui rifacimento si intreccia con l'apprensione per le sorti di *Accattone*, cfr. Roberto Chiesi, “Una cosa un po' mostruosa e folle”: la storia interiore di *Nel '46*!, in Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 58-68.

33. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 21 ottobre* in Id., *Accattone*, Edizioni FM, Roma 1961, p. 11.

34. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, cit., p. 2.

manno Olmi, *Il posto* (1961) e *Banditi a Orgosolo* (1961) di Vittorio De Seta. Ottenuta la benedizione di Fellini, Pasolini vive quei primi giorni di settembre come i più belli della sua vita. Aveva già chiari in mente tutti i possibili interpreti dei suoi personaggi: “Saranno i giovani stessi che mi hanno suggerito la vicenda”, dice a Tullio Kezich in una delle prime interviste sul film, confermandone il radicamento ispirativo nella vita di borgata³⁵. Personaggi che Pasolini fa ritrarre da un “fotografo fedele, tutto preso dalla verginità del mio entusiasmo”. Accanto a lui, fin da questo stadio aurorale della genesi del film, “altrettanto preso”, c’è già il figlio maggiore dell’amico poeta Attilio Bertolucci, il giovane Bernardo, che sarà l’aiuto regista del film. Scaturite da un sopralluogo condotto da Pasolini stesso che qua e là si intravede mentre osserva e, presumibilmente, valuta la funzionalità dello spazio di fronte a una povera casa di borgata o quello di una via cittadina in cui ambientare una sequenza del futuro film, quelle foto, attribuite a Tazio Secchiaroli, si riveleranno provvidenziali³⁶.

Esse compongono la prima traccia visiva del film, una sorta di sua embrionale incubazione, rivelativa di come nella mente di Pasolini fossero ben chiari i luoghi in cui collocare i suoi personaggi, nonché gli interpreti chiamati a dar corpo alle vicende delineate nella sceneggiatura. “Le facce, i corpi, le strade, le piazze, i mucchi di baracche, i frammenti di palazzoni, le pareti nere dei grattacieli spaccati, il fango, le siepi, i prati delle periferie sparsi di mattoni e di immondizia: ogni cosa si presentava in una luce fresca, nuova, inebriante, aveva un aspetto assoluto e paradisiaco”³⁷. Sono già previsti gli angoli delle borgate dove si svolgeranno le riprese ma

35. *Pasolini diventa regista*, a cura di Tullio Kezich, “Settimo Giorno”, n. 43, 16 ottobre 1960; poi in Tullio Kezich, *Primavera a Cinecittà*, Bulzoni, Roma 1999, p. 113.

36. Secondo una testimonianza di Andrea Crozzoli, molte di quelle foto non furono scattate da lui: “L’amico Tazio [Secchiaroli] mi disse che fu Fellini a chiedergli di seguire Pasolini nei sopralluoghi, ma Tazio si rammaricava di essersi sentito a disagio a girare con lui per le borgate. Mi confessò, con pudore, che all’epoca un po’ si vergognava e per questo spesso mandava un suo assistente a fotografare, adducendo problemi di salute. Mi esprese il suo rammarico per aver capito Pasolini con trenta anni di ritardo”.

37. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, cit., p. 2.



Franco Citti, Bernardo Bertolucci, Pasolini, Tonino e Franco Delli Colli durante le riprese, quando il titolo del film era ancora *Stella*

anche alcuni scorci cittadini, nonché quelli della periferia romana, battuti da Amore e dalle altre prostitute, colti da scatti notturni; si individua la fermata del tram, il deposito delle bottiglie dove il protagonista incontra Stella, l'officina di Sor Pietro al quale Sabino chiede di far lavorare il fratello Accattone. Le foto testimoniano che a questo stadio molti dei personaggi hanno ormai la fisionomia del loro interprete. Maddalena, la donna sfruttata da Accattone, è Silvana Corsini, che Pasolini ha scoperto sul set di *Il gobbo* (1960), il film di Carlo Lizzani in cui recitava la parte del Monco. L'amica Adriana Asti, colta in movimento, mentre avanza, sarà la prostituta Amore. La giornalista Adele Cambria è invece Nannina, che il protagonista ospita con i suoi bambini³⁸.

38. Cfr. il già citato *Diario di "Accattone"* nel quale Adele Cambria racconta la sua esperienza sul set.



Franco Citti prova una scena durante i sopralluoghi

Accattone ha ormai il volto di Franco Citti, fratello di Sergio, da poco scoperto, e destinato a prendere il posto che, nel film e nel cuore del regista, in un primo momento fu di Franco Interlenghi. Come Accattone, anche i suoi amici che compaiono fin da questa ricognizione fotografica in borgata, sono attori non professionisti. Pasolini inaugura col primo film una pratica nella scelta degli attori alla quale si atterrà anche in seguito come a un invariante principio regolativo. Li sceglie essenzialmente per ciò che sono come persone, preesistenti a ogni richiesta recitativa, non per la loro capacità di simulazione. Per il loro essere, non per quanto sanno fingere di essere. A una precisa domanda sull'argomento, all'epoca Pasolini rispose: "Gli attori professionisti sono carichi di vizi. Oltretutto avrebbero dovuto compiere una enorme fatica per calarsi nei panni di personaggi che sono lontani dalla loro esperienza diretta. Probabilmente questo sforzo si sarebbe tradotto in una immagine approssimativa e in-

sincera. Ho ritenuto preferibile rivolgermi a giovani, ragazze e donne ai quali ho chiesto solamente di recitare se stessi³⁹.

La sorpresa maggiore arriva da immagini che paiono foto di scena, quasi si sia trattato di una sorta di provino fatto con la macchina fotografica anziché da presa. Le più sorprendenti mostrano i personaggi in azione, fissati nell'atto di compiere un gesto, come se, al modo del fotoromanzo, fosse avvenuta una sommaria messa in scena di qualche episodio. Gli interpreti sono ritratti in pose che anticipano le posture definitive, a cominciare da Giuseppe Orgitano, ovvero Scucchia, colto con il mazzo di fiori in braccio, esattamente come comparirà nella prima inquadratura del film. Franco Citti nelle vesti di Accattone insegue una giovane donna con un bambino piccolo in braccio, cercando di parlarle, come farà nel film con la moglie Ascensa (qui, non ancora Paola Guidi). Simulazione confermata negli scatti in cui si vede il protagonista con un bambino, il figlio Iaiò: in uno di questi egli cinge il collo del piccolo come farà nel film per sfilargli la catenina. Compare anche la cinta muraria del cimitero nel sogno di Accattone con il cancello d'ingresso di fronte al quale stanno già due bambini (anche se non ancora nudi). Un figurante trascina il carretto di fiori come nella sequenza prefinale del furto e Franco Citti appare seduto presso il deposito di bottiglie dove avrà luogo l'apparizione di Stella, personaggio che, in quella stessa situazione, è provvisoriamente interpretato da un'altra giovane donna (Maria Seccardi, amica di Pasolini venuta a trovarlo dal Friuli) e non ancora da Franca Pasut. Ma, dice il regista, "la ragazza di cui Accattone si innamora, Stella, era sempre stata nella mia fantasia una ragazza friulana, che è venuta da qualche anno a far l'attrice qui a Roma (la si vede in una breve ma memorabile parte nella *Dolce vita*)"⁴⁰. Nel capolavoro felliniano Franca Pasut è la ragazza coperta di piume durante la festa; nel film di Pasolini sarà la giovane ingenua e innocente che s'insinua nel cuore del protagonista quale possibile riscatto. Come scrive Pasolini, tutto questo materiale aspettava solo il colpo secco

39. *Accattone. Cinque domande a P.P. Pasolini*, cit.

40. *Pasolini diventa regista*, a cura di Tullio Kezich, cit. Cfr. la testimonianza di Franca Pasut, infra pp. 145-147.



Sopralluoghi come provini: Adele Cambria messa in situazione

del ciak e l'ordine del regista per cominciare a muoversi. Quelle immagini cominceranno ad animarsi – anche se si rivelerà una falsa partenza – allorché alla Federiz decisero di saggiare le capacità registiche dello scrittore chiedendogli di girare due scene del film. Misero a sua disposizione per tre giorni una piccola troupe nella quale figuravano anche Riccardo Fellini, fratello di Federico, come aiuto regista, e “l’adorabile” Carlo Di Palma quale direttore della fotografia. Quarant’anni più tardi Di Palma ricorderà che in quell’occasione Pasolini gli fece vedere dei film per fargli capire come avrebbe voluto girare il suo, “soprattutto di Bergman e di Dreyer”⁴¹. Il nome del maestro danese è quello ricorrente in gran parte delle testimonianze, una sorta di stella polare, un punto fisso

41. Carlo Di Palma in Mario Sesti, *L’inferno delle borgate per set*, “La Repubblica”, 22 novembre 2001.



Giovanni Orgitano (Fulvio “er Scucchia”) fotografato durante i sopralluoghi come nella prima inquadratura del film

di orientamento per il poeta che, oltre ai riferimenti pittorici, soprattutto Masaccio, cerca di individuare anche nella nuova arte un modello sul quale modulare un proprio stile. “C’era dentro di me la suggestione di Dreyer: in realtà seguivo una norma di assoluta semplicità espressiva”⁴². L’esperienza genera in Pasolini uno stato di incontenibile euforia per la rivelazione delle possibilità espressive del nuovo linguaggio. “Erano giorni stupendi”, scrive. “Non avrei mai immaginato che il lavoro di regia fosse così straordinario. Sceglievo il modo più rapido e semplice per rappresentare quello che avevo scritto nella sceneggiatura. Piccoli blocchi visivi giustapposti con ordine, quasi con rozzezza. C’era dentro di me la suggestione di Dreyer: in realtà seguivo una norma di assoluta semplicità

42. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, cit., p. 3.

espressiva. Sarebbe troppo lungo entrare nei particolari: la lotta con la luce, in continuo, ossessionante mutare, la lotta con la vecchia macchina da presa, la lotta con i miei attori di Torpignattara, tutti, come me, al loro primo set. Ma erano lotte che si risolvevano sempre in piccole, consolanti vittorie. Per le tre notti che ho girato, non ho dormito”⁴³. E in quella che è probabilmente la prima intervista su questa esperienza dichiara: “Ho affrontato la macchina da presa ed essa mi ha dato la stessa ebbrezza della scoperta di un linguaggio che provavo quando mi nascevano i primi versi negli anni della giovinezza. Un linguaggio da inventare entusiasma; dà una nuova carica; ricostituisce le energie consumate”⁴⁴. Bernardo Bertolucci dirà in più occasioni di aver avuto il privilegio di assistere alla rifondazione del cinema, alla sua reinvenzione. “Giorno dopo giorno, girando il suo primo film, Pasolini si trovò a inventare il cinema, con la furia e la naturalezza di chi, trovandosi tra le mani un nuovo strumento espressivo, non può non impadronirsene totalmente, annullarne la storia, dargli nuove origini”⁴⁵.

Da un reportage sul set del provino si apprende che certi tratti essenziali del linguaggio con cui Pasolini intende girare il film sono già ben definiti. La musica di Bach, ad esempio. Fatte salve le comprensibili approssimazioni del resoconto giornalistico e la fase produttiva ancora fluttuante, ecco ciò che il cronista scrive: “Il film si avvarrà di un sottofondo musicale tratto da Bach e ancora da scegliere, salvo che per il finale, già stabilito con il preludio all’*Actus tragicus* (sempre di Bach) consigliato da Elsa

43. *Ibidem*.

44. Orsa minore, *Cerca nuove “esperienze” l’inquieto Pasolini*, cit.

45. Bernardo Bertolucci, *Il cavaliere della valle solitaria*, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. XVII. Cfr. anche *La “vita” di Accattone*, “Vie Nuove”, 6 maggio 1961. Altre testimonianze di Bertolucci: *Souvenirs en forme de rêve*, in *Pasolini cinéaste*, “Cahiers de cinéma”, hors série, 1981, tr. it. in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L’avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 44-45; *Un ladro alla porta. Conversazione con Bernardo Bertolucci*, “Cinema & Cinema”, n. 43, maggio-agosto 1985; Alain Bergala, [intervista a Bernardo Bertolucci, 15 gennaio 2013], in *Pasolini Roma*, a cura di Jordi Balló, Skira-Palazzo delle Esposizioni, Roma 2014, pp. 81-84, cfr. infine la testimonianza inedita in questo volume infra pp. 143-144.

Morante”⁴⁶. L’amica scrittrice, che in una sequenza del film comparirà nei panni di una silenziosa detenuta, è già riconosciuta come suggeritrice musicale, ruolo che svolgerà anche per molti film successivi. La Cantata *Actus tragicus* in realtà verrà poi utilizzata come motivo del “male misterioso”, lasciando invece che sia il *Corale* dalla *Passione secondo Matteo* a suggerire un legame sotterraneo tra violenza e sacro in alcuni momenti del film, compreso il finale.

Mentre la scelta di Bach otterrà ampia conferma e sviluppo, verrà smentita invece la preannunciata opzione della presa diretta: “Niente doppiaggio – disse Pasolini – niente rumori fuori quinta: sarà tutto registrato sul posto”. La scelta iniziale del suono in presa diretta era congruente con una analoga opzione visiva: “Del resto – aggiunse il regista – non userò neppure delle gran luci. Voglio una fotografia semplice, un po’ sporca”. Per ottenerla, oltre alla frugalità delle luci sul set, accenna a un accorgimento da attuare in fase di sviluppo e stampa: “Poi farò stampare il film non giù sul negativo, ma sul positivo, in modo da ottenere degli effetti raffinati. Sporco-raffinati”⁴⁷. Sorprende che, per ottenere l’ossimoro di un tale risultato, già all’epoca del provino Pasolini preveda un procedimento simile a quello che effettivamente verrà attuato dal direttore della fotografia, Tonino Delli Colli, in quel momento non ancora coinvolto⁴⁸.

Dopo la stampa, le quasi due sequenze girate per prova, circa centocinquanta metri di pellicola, vengono montate e sonorizzate, quindi consegnate al committente. Segue l’ansia snervante di una lunga attesa per il verdetto di Fellini, la “Pizia deliberante”, ansia appena temperata e tenuta a bada dall’immersione nel rifacimento di quella *Storia interiore* che

46. Giulio Mazzocchi, *Pasolini regista*, cit.

47. *Ibidem*.

48. Cfr. testimonianza di Tonino Delli Colli in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L’avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, cit., p. 46; si può inoltre leggere l’intervista al direttore della fotografia Tonino Delli Colli in Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Roma 1979, p. 203.

lo travolge con le correnti torrentizie di radiose idee rimesse in circolo⁴⁹. Quando Pasolini si reca nella sede della Federiz per avere il responso tanto atteso, Fellini gli dirà che sinceramente la visione del materiale non lo ha convinto. Interpellato sulla vicenda, a molti anni di distanza, ammetterà di essersi fatto influenzare da giudizi sfavorevoli delle persone di cui si era circondato e alle quali aveva fatto vedere il provino girato da Pasolini. Secondo una testimonianza di Nino Baragli, futuro montatore di tutti i film di Pasolini a cominciare da *Accattone*, una valutazione negativa giunse a Fellini da una figura storica del montaggio, Leo Catozzo, al quale “sembrava impossibile montare quello che Pasolini stava girando”⁵⁰. Fellini attribuì la causa maggiore del diniego alle resistenze e perplessità di Fracassi, ma le spostò soprattutto sui pregiudizi di Rizzoli verso omosessuali e comunisti, esponenzialmente moltiplicati se i due aspetti coesistevano nella stessa persona. Riconobbe tuttavia anche una propria parte di responsabilità, consistente “in un allentarsi della voglia di combattere” per realizzare i film degli altri⁵¹. Aspetto prontamente intuito da Pasolini che, a caldo, profetizza come assai probabile “che la Federiz non produrrà nessun film”⁵². Sarà così, infatti. Come *Accattone*, nessuno degli altri importanti film di registi italiani al loro esordio nel lungometraggio, che si ritroveranno insieme alla Mostra del cinema di Venezia del 1961, tutti transitati sul tavolo della casa di produzione che sulla carta sembrava essere stata fondata proprio per loro, riuscì a passare il vaglio severo della Federiz. Non furono da essa prodotti né *Il posto* di Ermanno Olmi, né *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta.

49. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, cit., p. 1; l'epiteto su Fellini si trova invece a p. 4.

50. Nino Baragli in Stefano Masi, *Nel buio della moviola*, Lanterna magica, L'Aquila 1985; poi in Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 30.

51. Federico Fellini in Goffredo Fofi, Gianni Volpi (a cura di), *L'arte della visione*, Aiace, Torino 1993, p. 37.

52. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, cit., p. 5.

La ricostruzione diaristica di Pasolini venne riconosciuta come onesta, oltre che acuta, dallo stesso Fellini, benché si sia visto dipinto come un “elegante vescovone” e stigmatizzato come “grande Mistificatore”⁵³. Durante il loro faccia a faccia, a fronte del giudizio negativo espresso sul suo “esercizio”, lo scrittore, anche a costo di risultare indisponente, adduce le sue giustificazioni per l’esito insoddisfacente: inesperienza, sia propria sia degli attori, tutti alla prima prova, esiguità del tempo a disposizione e povertà estrema dei mezzi tecnici. “Sarebbe troppo lungo entrare nei particolari: la lotta con la luce, in continuo ossessionante mutare, la lotta con la vecchia macchina da presa, la lotta con i miei attori di Torpignattara, tutti, come me, al loro primo set”⁵⁴. Ma c’è qualcosa che va oltre tali contingenze: “Forse Fellini attendeva un miracolo e io l’ho deluso. Forse si attendeva da me una serie di scene scorrevoli, lucide, limate secondo le regole di un gioco che ignoro e non voglio imparare. [...] M’interessa di più realizzare un film funzionale, immediato, senza coloriture e atmosfere, privo di disinvolture registiche e di soluzioni virtuosistiche”⁵⁵.

Pur alla prima prova, Pasolini è sicuro di ciò che vuole fare e resta fedele alla norma di rozza semplicità che si è dato. *Accattone* lo girerà così. “Sarà un film senza complessi e patteggiamenti di sorta; se si vuole, un film “duro”, angoloso. Forse non sarà nemmeno un film bello, non lo so, ma avrà sicuramente il dono della sincerità”⁵⁶.

Vigilia di resurrezione

La mancata produzione sotto l’ala protettiva di Fellini getta Pasolini nella prostrazione, tanto che il diario della prima *Vigilia* si chiude nella desolata mestizia di una cena in casa con la madre, anziché con gli amici consueti:

53. *Ibidem*.

54. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, cit., p. 3.

55. *Accattone. Cinque domande a P.P. Pasolini*, cit.

56. Mino Argentieri, *Accattone senza lieto fine*, cit.

un altro di quei loro pasti consumati in silenzio che ora diventa occasione di accorato ripensamento alle tragedie familiari e, non ultima, “alla tragedia mia, sopita e neutralizzata, per qualche periodo, ma sempre pronta a riesplodere, spietata, scontata, senza speranza”⁵⁷.

La seconda *Vigilia*, complementare alla precedente, si apre con la rievocazione di un'altra cena, quella di riconciliazione con Federico Fellini, cena del perdono prolungata in “una chiacchierata senza fine” nel corso di un errabondo giro notturno in auto durante il quale il regista della *Dolce vita* fantastica con lui sul film successivo che è ancora materia “fresca e misteriosa”, inviolabile segreto di laboratorio (forse già 8½)⁵⁸?

Il mattino seguente, “per ingannare il dolore di *Accattonc*”, Pasolini riprende la scrittura di *Storia interiore*, “questo assurdo lavoro di risarcimento”⁵⁹, interrotto dall'arrivo di Mauro Bolognini, venuto a chiedere suggerimenti sul film che sta preparando, *La viaccia* (1961). Durante la visita, le fotografie preparatorie di *Accattonc* lasciano “attonito”, “emozionato”, l'amico regista che se ne va con la sceneggiatura di Pasolini sottobraccio. Nel vuoto aperto dal diniego di Fellini, il regista ritesse il rapporto con Cervi e Jacovoni. Con la loro produzione, aveva sempre pensato a Interlenghi quale protagonista, ma dovette rinunciarvi nella fase di ipotetica produzione Federiz. Forse perché con un attore non professionista il film sarebbe costato ancora meno? Pasolini non spiega. Certo, invece, il fatto che nell'interregno di ipotetica produzione felliniana è avvenuta la scoperta di Franco Citti, a cui Pasolini si affeziona subito “come uno scrittore a una sua invenzione stilistica”⁶⁰. Prepara con la produzione un piano di lavorazione che prevede l'inizio delle riprese in tempi brevissimi. Manca però ancora un passaggio che, da neofita, solo ora si rivela al regista come condizione necessaria: l'apporto finanziario di una distribuzione. L'Ajax ha un preaccordo in tal senso con l'Euro International

57. Pier Paolo Pasolini, *La vigilia. Il 4 ottobre*, cit., p. 5.

58. Cfr. *ivi*, pp. 7-8.

59. *Ivi*, rispettivamente pp. 6 e 8.

60. *Ivi*, p. 9.

Films, senonché da quest'ultima arriva la rinuncia all'impresa, forse a seguito – si fa intendere a Pasolini – di pressioni ostili al suo nome giunte dal Ministero⁶¹. Nell'altalena delle possibilità che in rapida frequenza si aprono e si chiudono, producendo drastiche escursioni nei sentimenti, questo è un altro momento in cui tutto sembra crollare.

Ma nell'oscillazione di speranze e disincanti, il destino custodisce la soluzione. Nel dopocena a casa di Bice Brichetto, dove una bella parte del mondo della cultura e dello spettacolo amava ritrovarsi come in un rituale, Bolognini gli comunica la buona notizia che quasi sicuramente Alfredo Bini, già produttore del *Bell'Antonio* (1960), sceneggiato da Pasolini, avrebbe prodotto *Accattone*. Così sarà, infatti, e Bini diventerà il produttore storico di Pasolini, di quasi tutta la prima parte della sua filmografia, fino a *Edipo re* (1967).

La resurrezione arriva al termine di una giornata nella quale lo scrittore aveva interrotto il consueto lavoro sulle carte nel chiuso di una stanza, rivelatosi improduttivo, e si era deciso ad uscire, rispondendo al richiamo del mondo esterno: “Tutto dice che la ‘vita vera’ non è qui dentro in casa, ma fuori per le strade, all’aperto”⁶². E fuori erano tornate a fluire le idee per il dramma che stava scrivendo. Ora, con la macchina da presa, si prospetta la concreta possibilità di una scrittura realizzata sempre all’aperto, nel mondo, in mezzo agli altri. Esercitando il proprio atto creativo in luoghi reali nei quali gli esseri e le cose si offrono alla riproduzione e prendono forma nell’immagine, Pasolini può pensare, illusivamente, al cinema come una forma di sutura tra arte e vita⁶³.

Le riprese, che cominciarono il 20 marzo e si protrassero fino al 2 giugno 1961, si svolsero in gran parte all’aperto, nei luoghi da tempo designati: ambienti reali, scelti, come gli attori presi dalla vita, per ciò che erano, utilizzati senza apportarvi sostanziali modifiche.

Con la produzione di Bini entra nella troupe, al posto di Carlo Di Palma, il ‘fedele’ Tonino Delli Colli, che sarà il direttore della fotografia anche di

61. *Ibidem*.

62. Ivi, p. 12.

63. “Quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente” (*Pasolini su Pasolini*, cit.).

molti dei film successivi. Delli Colli asseconda la scelta di una fotografia a forti chiaroscuri che Pasolini desidera sulla base delle sue visioni dei film di Dreyer. La ottiene usando una pellicola a grana dura, una Ferrania di recente produzione. In molte riprese vi aggiunge inoltre un filtro arancio che esalta i contrasti di luce già intensi per la presenza abbacinante del sole che incendia l'aria delle borgate e ne arroventa le pietre. Gli effetti di tali accorgimenti vennero ulteriormente accentuati in fase di sviluppo e stampa⁶⁴. In innumerevoli circostanze Pasolini ha confessato di aver affrontato il suo primo set “con una grande preparazione intima, una grande carica di passione cinematografica e di modo di sentire idealmente l'immagine, ma con una totale impreparazione tecnica”⁶⁵. Si diceva ignaro dei nomi convenzionali dei movimenti di macchina, anche di quelli elementari come la panoramica. Testimonianze di collaboratori concordano sul fatto che non conoscesse l'esistenza di vari tipi di obiettivi e dunque la loro diversa funzionalità. Diverge dalla vulgata pressoché unanime il ricordo di Carlo Lizzani secondo il quale il futuro regista, sul set del *Gobbo* in cui era impegnato come attore, si informava sul funzionamento della macchina produttiva cercando di apprendere qualche segreto tecnico: “Quell'esperienza di set gli era stata utile per conoscere da vicino – era alla vigilia del suo primo film – tutte quelle professionalità che un regista deve saper coordinare in fase di riprese. Lo ricordo interessato – nelle pause del suo impegno come attore – al lavoro dell'attrezzista, della segretaria di edizione, dell'aiuto regista Franco Giraldi, dell'operatore di macchina, al quale carpiva tutti i segreti dell'uso di questo o quell'obiettivo”⁶⁶. Delli Colli conferma le scarse cognizioni tecniche dovute a inesperienza, largamente compensate però da idee molto chiare su ciò che voleva: “Aveva tutte le inquadrature in mente; anzi, faceva i disegni. Per ogni inquadratura c'era un disegno. [...] Aveva tutti gli schizzi delle inquadrature che doveva

64. Sulla procedura, cui si è già accennato, cfr. testimonianza di Tonino Delli Colli, infra pp. 142-143.

65. *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit., p. 2848.

66. Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino 2007, p. 199.

fare”⁶⁷. Su questa attitudine di Pasolini, ecco lo stralcio di un resoconto giornalistico del tempo: “Arriva sul set con una grande borsa dalla quale trae un pacco di disegni, che mostra a Delli Colli, il direttore della fotografia; discute con lui le inquadrature della giornata: una per una che lo scrittore ha disegnato la sera a casa, con l’esatta posizione di ogni attore, il taglio, le luci”⁶⁸. Più che disegni – termine che farebbe pensare a prodotti dotati di un autonomo valore estetico – si tratta di schizzi tirati via che sembrano essere stati tracciati d’impulso, tuttavia precisi e funzionali per assolvere la mansione previsionale che erano chiamati a svolgere. Possono infatti essere considerati grezze sinopie con le quali il regista si preparava alle riprese prefigurando le varie inquadrature. La parte figurale è talora integrata da quella verbale indicante il nome del personaggio implicato nell’azione, frammenti di dialogo, nonché eventuali movimenti di macchina⁶⁹.

Potrebbero essere gli stessi fogli che il regista tiene in mano durante le riprese e che si scorgono in alcune foto scattate sul set da Angelo Penzoni. Le sue foto sono una fonte assai utile anche per capire dimensioni e funzionamento del set di *Accattone*. Esse confermano, ad esempio, che Pasolini non volle avere delle “gran luci”, limitate infatti a poche lampade e qualche pannello per riflettere o schermare la luce, preferendo, come si sa, affidarsi al sole, elemento di stile che impregna di senso l’intero film⁷⁰. Le attrezzature sono quelle di un film i cui costi dovevano essere alquanto contenuti (tra i 50 e 60 milioni di lire). In una cronaca si legge: “Ogni

67. Intervista in Antonio Bertini, cit., p. 202.

68. [Anonimo], *I disegni di Pasolini*, “La Fiera del Cinema”, n. 6, giugno 1961.

69. Pasolini predispose tale découpage, ovvero l’articolazione delle scene in inquadrature, per 14 sequenze del film: un totale di 61 fogli oggi custoditi presso la Bibliothèque du Film a Parigi. Una loro accurata descrizione, riassunta in una tavola tassonomica, è stata compiuta dallo studioso francese Hervé Joubert-Laurencin che li ha anche in parte utilizzati per una rilettura della sequenza finale del film in *La fin d’Accattone*, cit. (cfr. *Théâtres au cinéma: Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia*, cit., pp. 41-42). Rinvio inoltre ai disegni del regista relativi alla sequenza finale, infra pp. 98-99.

70. Sul tema rinvio al capitolo “Sole e polvere” nel volume di Stefania Parigi, cit., pp. 129-135.



Tonino Delli Colli e Pasolini nascosti all'interno di una capannina di tela durante le riprese

mattina, alle sette, un camioncino trasporta alla borgata Gordiani quattro lampade ad arco, una macchina da presa ed una mezza dozzina di operai. Dopo qualche minuto arriva la Giulietta bianca di Pier Paolo Pasolini⁷¹. Nelle foto scattate sul set, Pasolini appare quasi sempre in giacca e cravatta, una pulita eleganza che spicca dentro lo scenario di un set povero, installato nel cuore delle borgate.

Oltre a una macchina da presa Arriflex, Pasolini ha a disposizione alcuni metri di binari per i carrelli. I *camera car* si fanno collocando la cinepresa su un'auto con il portellone posteriore aperto, come nel caso del piano sequenza a precedere di Accattone che insegue la moglie Ascensa, cercando invano di avere un dialogo con lei. Quando si tratta di illuminare l'interno dell'auto di Pio, due lampade vengono montate in maniera rudimentale sul cofano.

71. Anonimo, *L'accattone*, "La Fiera del Cinema", n. 5, maggio 1961.



Alcuni momenti sono stati filmati di nascosto, come si evince da due stratagemmi escogitati. Una foto mostra operatore e macchina da presa sul retro di un camion, nascosti dal telone di copertura che ha un lembo sollevato per permettere le riprese. Accorgimento ancora più curioso quello adottato in una via del centro cittadino dove venne collocata una capannina di tela dotata di una finestrella nella quale si scorgono Pasolini e l'operatore con la macchina da presa, pronti a filmare.

“Al montaggio – racconta Nino Baragli – mi sono reso conto che aveva girato delle scene in maniera del tutto diversa da come eravamo abituati. Allora anch’io mi sono adeguato al suo modo di girare e abbiamo fatto un montaggio veramente insolito, che non rispettava le abituali regole degli attacchi, dei raccordi, ecc., un montaggio un po’ astratto. Indubbiamente la fase del montaggio era per lui una fase creativa, ma era anche

la fase in cui si accorgeva dei difetti del film”⁷². Non sappiamo se e per quale eventuale difetto, ma durante il montaggio qualche intera sequenza venne esclusa dall’edizione finale. Non vi entrarono, per esempio, né la ricordata scena della raccolta di fiori da deporre sulla tomba del padre di Stella, né la successiva visita al cimitero di Ardea, episodio cui si è già accennato⁷³.

Contrariamente ai propositi iniziali di un suono tutto ripreso in flagranza, Pasolini alla fine scelse di far doppiare da professionisti i suoi improvvisati attori, a cominciare da Franco Citti che avrà la voce di Paolo Ferrari⁷⁴. Monica Vitti invece darà voce al personaggio di Ascenza, la moglie del protagonista, mentre Renato Guttuso presterà la sua al giudice istruttore. Il neoregista scopre dunque fin da *Accattone* la forza espressiva che scaturisce dal doppiaggio, ovvero dalla combinazione di un corpo con la voce di un altro, una pratica riconducibile al suo gusto per la contaminazione, risorsa cui continuerà ad affidarsi nei film successivi.

72. Dichiarazione di Nino Baragli in “Cinema & Cinema”, n. 43, maggio-agosto 1985. “Mi ricorderò sempre – dice ancora il montatore – in *Accattone* Franco Citti che corre in borgata e poi sta fermo alla fermata del tram. Pasolini ha girato un primo piano fermo, senza l’attacco di Citti che corre e poi si ferma”. Baragli riconoscerà che il modo disinvolto in cui lo scrittore appena diventato regista, complice l’inesperienza, si reinventava il linguaggio adattandolo alla sua sensibilità, lo ha contagiato e indotto a liberarsi da certe convenzioni: “Mi sono liberato di tante regole, ho imparato a rifiutare gli attacchi, a fare un montaggio libero, fatto solo di intuizioni, di emozioni che arrivano allo spettatore [...] Professionalmente ho appreso da lui la libertà assoluta del modo di raccontare” (le tre enunciazioni di Baragli sono tratte da Antonio Bertini, cit. rispettivamente alle pp. 206, 207 e 211).

73. Si tratta delle scene 32 e 33 della sceneggiatura. Sulla vicenda rinvio al contributo di Stefania Parigi in questo stesso volume infra pp. 80-87. Nel suo accurato e penetrante saggio sul film, la studiosa fa riferimento anche ad altri momenti della sceneggiatura girati e non montati. Cfr. Stefania Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, cit., p. 127.

74. Cfr. la sua testimonianza in questo volume, infra pp. 148-149.

Primi passi verso il mondo

Pronto a spiccare il volo verso il mondo, il film venne presentato nella sezione Informativa della Mostra del Cinema di Venezia del 1961. Ingeggiati dal produttore Alfredo Bini, sollecitati da Laura Betti o mossi da spontanea partecipazione, ad accompagnare l'esordio di un letterato nel cinema accorrono al Lido molti amici scrittori che, dopo la proiezione, partecipano a un pubblico dibattito, schierandosi a difesa del film e del suo autore, oggetto di ostilità preventiva ormai da anni: tra loro Carlo Levi, Alberto Moravia, Elsa Morante, Attilio Bertolucci, Giorgio Bassani, Elsa De Giorgi, Giovanni Comisso, Guido Piovene, Carlo Emilio Gadda⁷⁵.

Non senza tremore per la sua creatura, verso la fine di settembre Pasolini presenta il film al Teatro Nuovo di Torino nell'ambito di una rassegna cinematografica, "Cinema 61", ospitata all'interno delle manifestazioni dell'Expo organizzata quell'anno per festeggiare il primo centenario dell'Unità italiana⁷⁶. In un resoconto giornalistico del 3 novembre 1961, invece, Pasolini racconta la sua gioia per l'accoglienza calorosa e commovente che il film ha ottenuto al London Film Festival⁷⁷. Non dissimile la festosa anteprima a Parigi del 9 dicembre al cinema Bonaparte, dove *Accattone* venne accolto con entusiasmo da un pubblico nel quale figuravano tra gli altri Eugène Ionesco e François Mauriac, Marcel Carné e René Clair, Romain Gary e Jean Seberg.

75. In una lettera a Pietro Citati del 6 settembre, Gadda, reduce da quattro giorni veneziani, scrive: "Ero stato 'agredito' da Goffredo [Parise] per incarico di Pietro (Paolo) che mi ha voluto, gentilmente e imperativamente, presente stanchissimo ai suoi trionfi accattoneschi" (Carlo Emilio Gadda, *Un gomito di concause*, Adelphi, Milano 2013, p. 156). Nonostante il tono beffardo, lo scrittore espresse apprezzamento per il film di Pasolini, confermato in un'altra lettera, sorta di recensione, al cugino Piero Gadda Conti: cfr. *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Pan, Milano 1974, pp. 114-115.

76. Rinvio alle inedite note manoscritte del regista per la presentazione del film in questa occasione infra p. 206.

77. Cfr. le sue dichiarazioni a "Avanti!", 3 novembre 1961, infra pp. 133-134.

Nel frattempo il film era finalmente uscito anche nelle sale italiane, dopo essere stato tenuto nel limbo di una sospensione del visto di censura contro la quale intervennero in un incontro pubblico, oltre a molti degli scrittori già presenti a Venezia, anche Ungaretti, Vigorelli, Della Volpe, Argan, Debenedetti, nonché l'onorevole Riccardo Lombardi e l'avvocato cattolico Francesco Carnelutti⁷⁸. La partecipazione a tale dibattito di alcuni cineasti come Chiarini, Germi, Comencini e Fellini segnala che ormai anche il mondo del cinema riconosce il neoregista come uno dei suoi nuovi membri. Di fronte a un tale schieramento in forze della cultura, dal Palazzo – come lo avrebbe chiamato più tardi lo scrittore corsaro, metaforizzando le alte sfere del potere politico – arriva l'ordine di allentare la stretta censoria: sia pure sotto condizione di una bonifica correttiva da apportare ad alcuni dialoghi, la commissione di censura concede il nulla osta alla programmazione del film nelle sale, vietandone però, straordinariamente, la visione ai minori di 18 anni anziché ai 16, come previsto dalla legge in vigore⁷⁹.

Libero di andare incontro al suo pubblico, il film viene visto nella normale programmazione di una sala milanese anche da Franco Fortini, che non si era unito al coro solidale di molta parte della cultura italiana schierata a difesa dello scrittore diventato regista. Ora, in una lettera del 3 dicembre 1961, il poeta e saggista, riconosciuto da Pasolini, proprio nel frangente di questo scambio epistolare, come “ideale destinatario” delle sue opere, gli scrive: “Hai fatto un film stupendo, dove certi difetti, inerenti al modo di affrontare la materia dei tuoi racconti, spariscono o diventano virtù. [...] Io non conosco di persona quel mondo, dovessi frequentarlo proverei qualche ripugnanza o paura; eppure il film me lo interpreta come un mondo comprensibile, umano, fraterno”⁸⁰.

La voce di Fortini ben rappresenta, per indizio, l'apertura ricettiva riservata ad *Accattone* dal mondo letterario da cui Pasolini è partito per get-

78. Cfr. *Francesco Carnelutti difende il film Accattone*, “Il Messaggero”, 15 ottobre 1961.

79. Sulle disavventure censorie del film rinvio alla ricostruzione di Roberto Chiesi in questo stesso volume, infra pp. 150-163.

80. Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 120.

tarsi anima e corpo in quello del cinema. L'accenno al senso del film che risuona nelle sue parole dischiude un altro spazio, quello dell'interpretazione. Ma questa è una soglia sulla quale, nello spirito del volume, la nostra ricognizione si ferma, lasciando la parola ai testi documentali.