

PINOBERTELLI

PIER PAOLO PASOLINI
MAMMA ROMA



“Non idolatrare gli uomini perché non sono Dèi. Non idolatrare gli Dèi perché non esistono”.

Albert Franck

MAMMA ROMA (1962)

LA RABBIA ERETICALE DI *MAMMA ROMA*

Mamma Roma è un piccolo capolavoro sul tramonto degli oracoli. L'anarchia di Pasolini qui è sentita nel profondo. Alla solitudine disperata di *Accattone* risponde l'impossibilità di essere normale di *Mamma Roma* e qui si coglie con maggiore invettiva, la responsabilità della società verso quella comunità abbandonata, soggiogata, offesa... laggiù, nei bassifondi della scala conviviale. La povertà, quando non serve come carne da cannone, serve come serbatoio elettorale. I boia sono sempre gli stessi. Anche le parate militari, ideologiche, culturali... che i semidei del parlamento inscenano a ogni giro di boia... servono a un piccolo numero di potentati a mantenere l'ordine costituito. E Pasolini (sulle scorte di Proudhon, Bakunin, Kropotkin, Thoreau, Ferrer, Russell...) insegna che la libertà di un uomo non è nulla se anche tutti gli altri uomini non sono liberi. L'obbedienza non è mai stata una virtù.

Il patrimonio linguistico/figurativo di *Mamma Roma* è enorme. Le contaminazioni, gli scippi, i rimandi ad altri autori cinematografici, pittori o fotografi sono forti e non sempre denunciati. È la storia di un'educazione sbagliata. Di un'iniziazione alla vita (anche sentimentale) che Goethe, Flaubert, Proust, Rilke, Dostoevskij... hanno ampiamente trattato nei loro libri immortali. Pasolini butta via ogni carico letterario e rovescia sulla "tela bianca" una plasticità dell'immagine ereditata dal Masaccio e più ancora ri/mescola la figurazione Neorealista con l'iconologia della povertà che fuoriesce dai lavori di Henri Cartier-Bresson o Walker Evans, anche.

Il cinema di Pasolini (non importa se in bianco e nero o a colori) è una specie di *tableau* emozionale che rivisita la dialettica della putrefazione e del superamento della cultura di regime o domestica. I chiaroscuri, il bianco e nero o il colore... sono

disseminati secondo una morbidezza/grana bidimensionale che esalta la figura su uno sfondo arcaico che annulla il paesaggio e interrompe ogni flusso storico. “Amo lo sfondo, non il paesaggio” (Pier Paolo Pasolini). E ciò che viene dal suo cinema poetico non è per oggi, è per domani. I ritratti sono sovente fermati ai bordi della storia e in rapporto a questa tecnica di straniamento (che ritroviamo in qualche modo anche nel teatro di Bertolt Brecht o di Dario Fo), il racconto pasoliniano assume un ritmo lessicale da ballata musicale e porge allo spettatore un frammento popolare di un sogno o di un’epoca macellata dalla modernità. Ecco perché Pasolini non apre mai un’inquadratura col “campo” vuoto... da qualche parte del paesaggio ci sarà sempre una figura: “una faccia in dettaglio. E dietro, lo sfondo, lo sfondo, non il paesaggio” (Pier Paolo Pasolini).

Dal suo esordio con *Accattone*, il cinema pasoliniano ha mostrato di essere una specie di contenitore linguistico irripetibile... la scelta di un lessico figurativo/discorsivo particolare (la selezione dei tipi, delle facce, i vestimenti, i luoghi, l’uso della luce, i dialoghi...), hanno un forte timbro emozionale oltre che un senso pittografico che rimanda al passato... mentre la scelta dei movimenti di macchina, le inquadrature, i raccordi di montaggio – sovente dissonanti con l’intelaiatura ricettiva del cinema mercantile – divengono in Pasolini una vera e propria sintassi a/cinematografica.

Il Neorealismo (come sappiamo) è al fondo dell’opera pasoliniana. Specie nelle sue radici più compromettenti. Cioè il senso non-convenzionale dello spettacolo della miseria come catarsi sentimentale di nuovi fascismi ordinari. Operazione tra le più bieche del lavoro culturale, sulla quale molta televisione poggerà le proprie miserie e le proprie fortune. Molto importante invece, ci appare in Pasolini, la dilatazione poetica del surrealismo più grande e a vedere in fondo a tutto il suo cinema, non sono pochi i rimandi a Luis Buñuel, Jean Cocteau, Jean Vigo o Georges Méliès. La cinevita di Pasolini è infatti quella di un sognatore. La sua visione del mondo ritorna a quella dimensione interiore dove il reale e l’immaginario, la vita e la morte, il passato e il futuro, la comunicazione e l’incomunicabile... si toccano, si confondono e cessano di essere recepiti come contraddittori. E qualsiasi tipo di cinema, “an-

che quello più idiota, può, più di ogni altra arte, condurre lo spettatore, assorbito dalla finzione che si dipana di fronte ai suoi occhi stupefatti, in quel punto critico che unisce lo stato di veglia a quello di sonno” (André Breton), diceva.

La surrealtà del cinema di Pasolini ha una forza mistica, alchemica, trasfigurante che porta lo spettatore ad un’uscita dall’infanzia goliardica alla quale l’industria l’ha incatenato. Sovente lo stile picaresco di Pasolini disorienta e la re-immaginazione della realtà che compone nel sudario cinematografico è una resurrezione della luce e delle ombre che ridesta la fantasia dell’attività onirica e fa dei corpi strappati alla quotidianità, la “bianca terra dell’immaginabile” (James Hillman). L’immagine pasoliniana trabocca di segni coinvolgenti... la passione per la gente, i luoghi, i sogni... la ribellione contro tutto quanto incarna i valori e l’ordine costituiti... il senso figurale/fantastico della verità come pulsione anarcoide che non vuole appartenere a nessuna scuola, a nessun movimento che non sia quello del cuore, dell’amore, della diversità... viaggio verso altri modi di vedere il mondo... diviene uno sguardo non sociologico ma piuttosto quello del moralista, che va a vedere in fondo alla banalità dell’ordinario per ritrovare e riportare in superficie la coscienza/conoscenza dell’esistenza braccata/violentata da una vita quotidiana offesa sin dalla sua nascita. Certe fotografie di Cartier-Bresson (che ha lavorato con Pasolini nelle periferie romane) o di Evans mostrano lo stesso mondo martoriato di Pasolini, lo stesso sorgere dell’insolenza o della disperazione come unica uscita dall’autenticità del mito che subiscono ma che non capiscono. Il disamore infatti, indica una connivenza. È l’eccesso di qualcosa su qualcosa o contro qualcuno. Come la fede è la sublimazione di qualcuno per qualcuno, in cambio di qualcosa che giustifichi le proprie paure o le proprie vigliaccate.

L’idea di *Mamma Roma* nasce da un fatto di cronaca. La morte di un detenuto di Regina Coeli, Marcello Elisei, bastonato dalle guardie del carcere. Roma Carofolo (Anna Magnani), che tutti chiamano Mamma Roma, è una puttana che la vuole smettere con il marciapiede per dedicarsi all’educazione di Ettore (Ettore Carofolo), il figlio che ha avuto dal marito delinquente che è scomparso dalla sua vita. Ettore ha vissuto in una pensione a Guidonia ed è rimasto analfabeta. È di costituzio-

ne molto fragile. Mamma Roma gli ha comprato la licenza per un banco di frutta al mercato e con gli ultimi risparmi acquista un appartamento dell'INA-case nei pressi di Cinecittà (Cecafumo). Fuori dallo squallore e dalla miseria di Casal Bertone (dov'è sempre vissuta), Mamma Roma spera di rifarsi una vita (piccolo-borghese) insieme a suo figlio. Il suo protettore/pappone, Carmine (Franco Citti), la maltratta, la ricatta e non vuole perdere la fonte dei suoi guadagni. Mamma Roma batte ancora qualche tempo, gli dà un po' di soldi e sulle note di *Violino tzigano* (che balla con il figlio) prende possesso della casa. Anche l'ambiente di Cecafumo non è molto diverso da quello di Casal Bertone. Le bande dei ragazzi sono le stesse e tutti vivono di espedienti, piccole ruberie per ingannare il tempo e affrontare così un quotidiano che per molti di loro diventerà sempre più feroce.

Ettore s'innamora di Bruna (Silvana Corsini), la puttanella del quartiere, ha un bambino di due anni e se la sbattono tutti. È lei che lo inizia alla sessualità. Il ragazzo comincia a vendere gli oggetti della casa per farle dei regali. Mamma Roma si rivolge a un parroco (che Pasolini definisce "neocapitalista", interpretato da Paolo Volponi) per farlo assumere come cameriere in una trattoria di qualche "devoto". Il prete le dice che non si merita un lavoro così importante, semmai può vedere di farlo lavorare come manovale. Mamma Roma va via indignata. Osteggia anche la storia d'amore tra Ettore e Bruna. Gli amici lo picchiano a sangue sotto il sole della campagna romana, perché non vuole dividere Bruna con loro. Bruna fa dei timidi tentativi di ribellione ma dopo il pestaggio di Ettore se ne va con i ragazzi a fare l'amore. Mamma Roma si accorda con una puttana, Biancofiore (Luisa Orioli) e il suo pappone Zaccaria (Luciano Gonini) e con un espediente ricattatorio estorcono al padrone di una trattoria trasteverina il posto di lavoro per Ettore. Mamma Roma gli compra una motocicletta ma Carmine le chiede ancora del denaro. Se non gli dà una grossa somma rivelerà a Ettore che sua madre è una puttana. In preda allo sconforto, Mamma Roma torna sulla strada ma ormai non è più la stessa cosa.

Ettore viene a sapere che sua madre è una prostituta e diviene menefreghista e rancoroso contro lei e contro tutti. Si licenzia dalla trattoria, picchia Bruna e si unisce alla banda degli amici per fare un furto all'ospedale di Sant'Eugenio. Un malato

(Lamberto Maggiorani) lo scopre e lo denuncia. Lo sbattono in cella. Gli viene la febbre. È colto da una crisi di paura e comincia a “dare di matto”. Lo legano a un letto di contenzione del reparto neurologico del carcere e lì muore come un cane randagio. Al mercato, due poliziotti in borghese dicono a Mamma Roma che Ettore è morto. La sua disperazione è straziante. Corre a casa e cerca di buttarsi dalla finestra. I “fruttaroli” la salvano e non le resta che buttare uno sguardo verso una Roma lontana, violenta e assassina che ingoia i figli di un Dio minore per continuare a esprimere la religione del suo tempo.

La Via Crucis di Ettore è cosparsa di momenti miserabili e di sogni impossibili che sono dispersi nella nuova periferia romana. Il ragazzo venuto dal piccolo paese, che incontra luoghi e comportamenti feroci, ostili, violenti... e non ha i mezzi (né culturali né psicofisici...) necessari alla sopravvivenza, non può che trovare sulla sua strada la galera e la morte. La madre lo vuole integrato, omologato alla rispettabilità della “vita normale”, lontano dalla sozzura nella quale ha sempre vissuto... ma Ettore è solo un ragazzo con delle difficoltà speciali che come un piccolo passero impaurito, terrorizzato, vola solo per qualche primavera.

L'iconologia graffiante/demistificatoria di *Mamma Roma* ha fatto trasalire non pochi critici della donazione artistica e nella raffigurazione della passione di Ettore (o il banchetto nuziale visto come l'ultima cena di Cristo con gli apostoli interrotta dai porci o nei ritratti estremi della povera gente...), hanno parlato di profonde derivazioni pittoriche e sono andati a scomodare Masaccio, Mantegna, Veronese, Leonardo Da Vinci... e forse tutto ciò è anche vero. Ma c'è di più nei graffiti cinematografici pasoliniani... vedi, la contaminazione degli stili, la *desacralità* delle forme, l'insubordinazione della poesia come forma libera di rifondazione della realtà. Ed è piuttosto strano che non si sia voluto vedere al fondo di *Mamma Roma* (di là dai riferimenti pittorici) e nell'intera opera (non solo) filmica pasoliniana, una certa estetica della fotografia di strada che si coglie (sulle stesse tensioni poetiche, entomologiche, politiche) in Tina Modotti e Henri Cartier-Bresson, ancora.

La poetica visuale di Pasolini esplora un percorso che determina un ordine di lettura che alterna centri di tensioni con altri di quiete. Le sue inquadrature, sovente

interrompono lo schema di lettura imposto dalla cultura affluente... e cioè scorrere l'occhio da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso. La diacronia pasoliniana subisce interruzioni, interpunzioni, slittamenti progressivi della storia narrata e con questa affabulazione si porta fuori da ogni analisi dominante. I suoi film non rinviano al passato ma fanno del presente un futuro immaginabile. Raffigurano un tempo forzato o un frammento incompiuto di un passaggio nel mondo che interroga le categorie del soprano, disvelandole. In questo senso Pasolini riesce a ritrovare lo spirito di un'epoca e la fisionomia degli umori che la dominano, nelle periferie del mondo. Il suo cinema è una memoria della vita che resta dentro gli occhi.

La messa in configurazione di Pasolini ha la stessa capacità introspettiva, la presenza di quell'invisibile magico che ritroviamo nelle immagini della Modotti e Cartier-Bresson (Salgado è più plastico, meno portato all'insubordinazione gioiosa o ludica che attraversa molte fotografie di questi maestri dello sguardo teneramente insolente). L'immaginario tratto dal vero della Modotti e Cartier-Bresson (come quello di Pasolini) si realizza nella composizione di uno spazio nel quale i valori temporali e la creatività dell'istante si con/fondono e vanno a ri/produrre quella semplicità d'espressione che diviene il ritratto di un'epoca. L'atto fotografico/filmico è sempre una violazione delle regole e dei giochi fatti che si colloca all'incrocio tra la perdita d'identità (del soggetto/ritrattato) e l'autoritratto (fotografo/regista). L'inquadratura, i movimenti della macchina da presa, il montaggio sono gli strumenti poetici del regista. L'istante decisivo e l'arresto puro del tempo nel suo momento più alto/espressivo, sono l'intelligenza danzante/creativa del fotografo. Pasolini lavora sulla preistoria della fotografia, non soltanto come frammento di una realtà visibile, ma sulla percezione creativa che fa di un fotografo un riproduttore d'immagini o un artista.

È proprio sul piano fattuale che l'iconologia pasoliniana esprime certe configurazioni di linee e chiaroscuri/colori e in ogni inquadratura o attacco di montaggio non è difficile scorgere le mutue relazioni con gli eventi culturali e storici. Questa sistemazione espressiva dell'immaginabile riconduce il mondo delle pure forme a ponte/contenitore di significati primari o mitologici. Le storie, le allegorie, le favole di Pasolini sono portatrici di significati secondari o retorici ed è attraverso

l'uso sapiente dell'iconografia che il lettore può giungere alla loro identificazione. La storia delle immagini ci dice che è all'iconologia che appartengono la determinazione dei significati o dei contenuti e dentro questi principi di fondo disseminati nella creatività artistica (come teoria della surrealtà simbolica) che rivelano i costumi, i valori, i percorsi di un uomo, di un popolo e di un'epoca.

Anna Magnani/Mamma Roma qui è grande, forse più che in *Roma città aperta* e *Bellissima*. Rossellini e Visconti la lasciavano libera nella sua gestualità barocca, debordante, tutta ritagliata dal bocchescena dell'avanspettacolo. Pasolini la voleva diversa. I contrasti con Pasolini sono stati profondi ma il film ci ha guadagnato. Le risate, la passionalità, i monologhi, la corsa finale a cercare la morte... della Magnani... la proiettano in un universo attoriale irripetibile, disposto tra il magico e l'eccessivo ma sempre dentro quel senso drammatico della vita che sta dietro la retorica dei sentimenti e la banalità infantile delle lacrime. Ci sono due lunghissime carrellate notturne dove Mamma Roma parla a se stessa (e al mondo). Come fantasmi, i volti e i corpi dei giovanotti/clienti entrano nell'inquadratura e ne escono poco dopo. Si dissolvono in una maestria registica surreale che rende questa eterna camminata indimenticabile. Il tango di *Violino tzigano* che Mamma Roma balla con il figlio è venato di una sensibilità incestuosa (stilema ripetuto più volte nel cinema di Pasolini). E l'amore di madre e di donna trabocca per quel figlio gracile come un fiore e solo come l'ultimo dei lebbrosi... gli abbracci sono caldi, i passi invitanti, i corpi si strusciano, si toccano e danno a ciascuno una manciata di provvisoria felicità. Specie nella seconda parte, Pasolini lavora sul volto della Magnani e insiste su alcune "soggettive libere indirette"... gli occhi di Mamma Roma divengono dolore/metafora dell'autore che entra fortemente nel film e la commozione lacera il lenzuolo bastardo del cinema. L'aggressività di Mamma Roma è quella della puttana che non c'è più. È la mamma, la sorella, la moglie, l'amica che esce dalla baracopoli dov'è nata per approfittare dell'illusione di fare qualche soldo in maniera facile, che è anche una prova di sopravvivenza che la "società perbene" le offre come passaggio dal mondo. In effetti le sue sguaiatezze, le risate scomposte, la gestualità ridondante... sono marche di riconoscimento del mestiere più vecchio del

mondo (la prostituta) che l'ipocrisia culturale tollera come accidente o momento esperienziale ma condanna profondamente come frattura del senso collettivo dei valori della società statale.

In Pasolini e in tutto ciò che disperde nei suoi film, non c'è nessun grido di dolore che annuncia una qualsiasi redenzione. Mai. Per Pasolini l'ordine costituito non è solo un rifugio delle coscienze servili, ma è il luogo del peccato come stimolo individuale e collettivo, necessario alla fecondazione di un'umanità diminuita, impoverita, saccheggiata e lasciata alla deriva della propria mediocrità. Ogni apocalisse celebra il potere che la promuove e la dissacra. Nell'epifania del nichilismo – Dio è morto! – per non risorgere più. Restano i suoi bravacci ad apostolizzare la guerra in nome della pace. L'anima del terrore depriva l'ebbrezza dell'amore e dell'amore ogni anima. I cospiratori di utopie si fanno sotto e dalla clandestinità dei sogni portano le loro vele in quel "luogo che non c'è", così vicino, così lontano dove ciascuno è re perché non ci sono servi. La *réverie* (sognare ad occhi aperti) dell'infanzia fiorita sui muri della s/ragione storica di Bachelard, s'incontra con il fanciullo divino di Jung e l'innocenza cortese di Blake, ma più ancora sono le corse, i voli a perdifiato di Pinocchio, Alice, Peter Pan e del Piccolo Principe che fanno del "paese delle meraviglie" l'ultima spiaggia della felicità.

La morte di Ettore è commossa. Partecipata, un'agonia selvatica che trasfigura quel letto di contenzione in un sudario ateo. L'indifesa fragilità del ragazzo è contrapposta all'asetticità della cella e Pasolini riporta qui le visioni (i campi visivi) di Pontormo, Giotto, Masaccio e in modo più esplicito è al Mantegna che pensa quando filma la passione di Ettore. La sua agonia è "addolcita dal lento, compassionevole movimento di macchina che sfiora tre volte il corpo disteso e legato del ragazzo, fissandone prima il moto di ribellione, infine la rigidità indifesa della morte, nel montaggio parallelo e alternato di queste e delle immagini di solitudine e del dolore della madre, e nella repressa violenza del finale, con l'affacciarsi della donna sulla città, terrea nel sole del mattino, contro la quale disperazione e protesta si spengono, riassorbite in un silenzio cieco e ostile, si ritrova il segno di un modo di intendere e di fare il cinema che appare ormai positivamente connaturato alla poetica

e allo stile dell'autore" (Roberto Campari). Pasolini diviene qui "maestro in nulla" che non sia l'inquietudine della realtà che diventa favola.

L'obiettivo di Pasolini si muoveva come sopra un quadro. "Concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e per questo, lo aggredisco sempre frontalmente. E le figure si muovono su questo fondo sempre in maniera simmetrica, per quanto è possibile: primo piano contro primo piano, panoramica di andata contro panoramica di ritorno, ritmi regolari (possibilmente ternari) di campi... La mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati" (Pier Paolo Pasolini). Ed è per questo che nel cinema pasoliniano non ci sono mai (o quasi), l'intercalare (hollywoodiano) di primi piani e di campi lunghi, di piani americani con dettaglio, di campi totali dissolti sul primissimo piano della *star*. I personaggi che appaiono in campo lungo fanno parte del fondale, le figure in primo piano si muovono incontro alla narrazione e l'uomo è sempre al centro di ogni prospettiva/costruzione poetica. È l'insegnamento indimenticabile di Dreyer, Bresson, Welles, Mizoguchi (e più defilato Eric von Stroheim)... che fa della disperazione del presente, una coscienza e una libertà di espressione che travalica tutti i reticolati dell'ordinario e torna nella fantasia a cercare l'anima anarchica del "popolo degli uomini liberi".

Il film si tirò dietro una denuncia da parte di un colonnello dei carabinieri per "offesa al comune senso del pudore". La magistratura lo giudicò "opera d'arte". Il "popolo più analfabeta e la borghesia più ignorante d'Europa" (Pier Paolo Pasolini) non affollarono i botteghini dei cinema. Fellini, Visconti, Antonioni... erano già parte folcloristica del tessuto culturale, politico e sociale di un Paese incapace di esprimere la "divisione dei pani" che il popolo in armi si era conquistato con la Resistenza. In un dialogo di *Mamma Roma*, Pasolini è profetico: – "A carogna, che sei de' sinistra? Guarda che mica annamo d'accordo, sa', se te metti a ffà er compagno" – (Anna Magnani). Del senno di poi sono pieni i bordelli. Ancora qualche anno di tradimenti e menzogne, poi la "sinistra rossa" italiana diverrà quella fogna planetaria che negli anni '90 (sotto il regime ulivista) prenderà il potere per divenire ciò che è sempre stata: una farsa ideologica che ha fatto della speranza la pro-

pria legge e dell'obbedienza le proprie catene. Ma i giochi non sono mai completamente fatti. Perché le idee di amore e di libertà non possono essere circonscise a lungo... perché c'è un tempo per seminare e un tempo per falciare. Ma non è il nostro tempo. A noi spetta soltanto d'innaffiare i fiori, altri migliori di noi faranno conoscere i loro profumi e porteranno le rose ai ribelli caduti.

24 volte giugno 2005