

Pasolini e il *Diario al registratore*: una lezione di cinema (e non solo)

Come ha rievocato più volte Carlo di Carlo, che nel 1962 era aiuto-regista del film *Mamma Roma*, il *Diario al registratore* fu un breve testo nato da registrazioni al magnetofono effettuate nell'arco di due soli giorni (il 3 e il 4 maggio 1962), un'ora prima dell'inizio della lavorazione del film, oppure approfittando di alcune pause forzate che la meteorologia imponeva alle riprese. Le sessioni avvenivano in uno spazio appartato dove Pier Paolo Pasolini parlava, mentre di Carlo accendeva il registratore per poi occuparsi, in un secondo tempo, della trascrizione delle sue parole. In un caso, un incontro del 3 maggio fra Pasolini e Anna Magnani, protagonista del film, è riferito dalla voce dello scrittore, mentre un secondo, successivo confronto fra attrice e regista è riportato in forma di dialogo nell'ultima parte del 4 maggio. Pasolini effettuò poi a mano numerose modifiche sul testo della trascrizione e lo pubblicò col titolo *Le "pause" di Mamma Roma* sul quotidiano milanese "Il Giorno" il 20 maggio 1962 e in seguito, sotto il nuovo titolo, appunto, di *Diario al registratore*, nel volume che comprendeva la sceneggiatura originale del film e alcune poesie scritte durante la lavorazione.

Diversamente da quanto ci si potrebbe attendere, il *Diario al registratore* non è un diario della lavorazione del film e neanche un "diario" nel senso convenzionale del termine ma è un testo dove si inanellano riflessioni sul proprio cinema e inattese rievocazioni di episodi e stati interiori risalenti a diversi strati di tempo, dove, quindi, la dimensione autobiografica, da sempre fondamentale nell'opera di Pasolini, agisce in maniera molto complessa e differenziata. Leggiamo infatti la rievocazione di incubi sognati dal poeta-regista oltre un anno prima, quando il progetto del suo esordio come regista (*Accattone*) sembrava compromesso da difficoltà di produzione, quindi, secondo una discontinuità temporale voluta, Pasolini traccia un ritratto psicologico di Franco Citti (interprete non professionista del suo primo film) per poi risalire ad un episodio avvenuto dieci anni prima, quando incontrò Citti e ancora l'anno precedente, nel 1950, quando conobbe suo fratello Sergio, che diventerà un importante collaboratore per tutte le opere ambientate nel mondo delle borgate romane. Lo scrittore analizza la personalità "selvaggia" di Franco con molta schiettezza e ne racconta una parte dell'accidentato percorso di vita, come se fosse un personaggio di un suo romanzo. Si intuisce che esiste anche un motivo preciso e concreto che ha spinto Pasolini a soffermarsi sulle difficoltà di Franco Citti: il fatto che fosse stato arrestato in seguito ad un'assurda rissa avvenuta proprio durante la lavorazione di *Mamma Roma*. Il testo diventa quindi una sorta di difesa "non richiesta" cui si collega anche una narrazione del 3 maggio che assume la forma di una sorta di fiaba simbolica per evocare la continua lotta di Citti con il "serpente grande" della proprio "carica vitale" (in cui lo stesso Pasolini si riconosce). Una "carica vitale" che viene contrapposta a quella amorfa e debole della piccola borghesia perbenista, pronta a disprezzare razzisticamente gli uomini come Citti (e come Pasolini) e incline a trascorrere la sua esistenza, anziché viverla pienamente, come spettatrice dei programmi televisivi (questa pagina racchiude anche una delle prime considerazioni polemiche sulle trasformazioni negative provocate dall'avvento della TV, diffusa in Italia da pochi anni).

Nella giornata del 3 maggio, Pasolini si sofferma a descrivere alcuni prati dell'Appia Pignatelli. Qui si apre una pagina di descrizione paesaggistica e pittorica (perché lo scrittore rimane affascinato dal gioco cromatico e luministico) che a sua volta provoca una sorta di "intermittenze du cœur" proustiana, ossia il riaffiorare dell'episodio di una gita compiuta durante la sua infanzia con sua madre e sua zia (significativamente in assenza della figura paterna o comunque di figure maschili). Dal passato remoto si ritorna poi al presente con il resoconto di un incontro con Anna Magnani, provvisoriamente stabilitasi durante le riprese del film in un appartamento dell'INA-Casa a Cecafumo. È un episodio significativo per capire quale fosse il metodo di Pasolini nell'usare gli attori professionisti: la Magnani infatti vuole dirgli che intende recitare l'ultima, tragica sequenza di *Mamma Roma* senza la parrucca, ossia senza trucco, con il suo viso di donna che ha ampiamente superato i cinquant'anni. Su una linea analoga al Neorealismo, Pasolini vuole la fisicità autentica degli attori, non la loro maschera convenzionale, vuole il loro aspetto denudato dagli artifici del mestiere. Nel corso del dialogo del 4 maggio, inoltre, emerge chiaramente quale fosse la difficoltà

della Magnani a calarsi nel metodo pasoliniano: la scelta dello scrittore-regista di privilegiare le inquadrature brevi per cogliere frontalmente le espressioni, le reazioni, i mutamenti degli stati d'animo sul volto dei suoi interpreti, anziché filmarli nella continuità di una scena. Le pagine di questo diario sono quindi illuminanti proprio riguardo a questa concezione pasoliniana di un linguaggio cinematografico basato su inquadrature brevi, in parte controllate dalla regia, in parte anche "rubate" alla realtà nel suo farsi e che successivamente trovano la loro armonia nelle sessioni di montaggio.

Nel 1962 Pasolini aveva l'esperienza di un unico film da regista, film dove aveva dovuto dirigere perlopiù dei non professionisti e quindi commette l'errore, con la Magnani, di dirigerla come dirige i non attori presi dalla strada e le chiede di ridere mentre sta recitando una scena, ma così interferisce nella spontaneità dell'interprete. Questi e altri episodi probabilmente furono all'origine di qualche problema nella collaborazione fra lo scrittore e l'interprete di *Roma città aperta*, problemi relativi e di non grande importanza ma in seguito, dopo la deludente accoglienza ricevuta da *Mamma Roma*, Pasolini e la Magnani dichiararono, ognuno dal suo punto di vista, la propria delusione per il risultato finale.

A distanza di quasi sessant'anni, l'importanza del film è invece notevolmente cresciuta e oggi *Mamma Roma* è considerato un titolo importante nella filmografia pasoliniana e quindi anche in quella dell'attrice protagonista. Il problema, forse, risiedeva nell'idea del personaggio di Mamma Roma che l'autore aveva in mente e che non coincideva del tutto con quello che la Magnani ha apportato a questa figura. Un apporto che oggi ci sembra, invece, di grande forza espressiva. Non sarebbe del resto la prima volta in cui l'insoddisfazione di un autore rispetto all'attore che ha scelto, sia stata smentita dal risultato artistico che il film ha finito per acquisire.

Sono molto importanti anche le pagine dove Pasolini si sofferma sulla critica cinematografica, rimproverando a quella italiana del tempo l'assoluta carenza di filologia, l'approssimazione e il fondo "idealistico". Non risparmia considerazioni negative neanche sulla critica marxista accusandola di schematismo e contenutismo. Da sempre critico acuto anche di se stesso, Pasolini si sofferma ad analizzare alcuni aspetti del linguaggio filmico di *Accattone* evidenziando come non ci sia mai "un'inquadratura, in primo piano o no, in cui si veda una persona di spalle, non c'è mai un personaggio che entri in campo e poi esca di campo [...]. Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come campo visivo, sono gli affreschi di Massaccio, di Giotto, che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (ad esempio, il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva". Lo scrittore-regista aggiunge altri elementi interessanti durante il dialogo con la Magnani: "Io cerco la plasticità, soprattutto la plasticità dell'immagine, sulla strada mai dimenticata di Masaccio: il suo fiero chiaroscuro, il suo bianco e nero – o sulla strada, se volete, degli arcaici, in uno strano connubio di sottigliezza e di grossezza. Non posso essere impressionistico. Amo lo sfondo, non il paesaggio. Non si può concepire una pala d'altare con le figure in movimento. Detesto il fatto che le figure si muovano. Perciò nessuna mia inquadratura può cominciare col "campo", ossia col paesaggio vuoto. Ci sarà sempre, anche se piccolissimo, il personaggio".

In realtà, nei film successivi Pasolini filmerà spesso paesaggi deserti e senza personaggi ma queste parole rimangono comunque significative per comprendere quali fossero i suoi intendimenti, le sue scelte estetiche e il suo metodo registico nella fase iniziale della sua attività cinematografica. Proprio la compresenza di registri diversi in questo breve testo, come abbiamo visto dall'autobiografismo alla narrativa, dalla saggistica alla forma dialogica, è indicativo e peculiare dello stile composito di Pasolini cineasta (e non solo cineasta). Uno stile la cui vitalità deriva anche dalla contaminazione fertile di generi e codici diversi.

Roberto Chiesi

Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini della Fondazione Cineteca di Bologna