

Immagini delle Passioni in Mamma Roma

Margherita Siegmund*

Recibido: 06.05.2024 — Aceptado: 10.06.2024

Título / Titre / Title

Imágenes de las pasiones en Mamma Roma
Images of Passions in Mamma Roma
Immagini delle Passioni in Mamma Roma

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las referencias a la mitología cristiana son frecuentes en las películas de Pasolini. El recurso a la pintura, pero también a la música, se utiliza como estrategia de reescritura y como medio de elevar figuras del subproletariado a lo sagrado, lo que permite al director subrayar los mensajes que pretende transmitir con sus obras. *Mamma Roma* también presenta varios recursos a la iconografía pictórica y a la mitología cristiana. La película se presenta inmediatamente como una variación sobre un tema, el de la representación de la Pasión de Cristo. Numerosos elementos, no sólo iconográficos, concurren para representar a Héctor, el hijo de *Mamma Roma*, como Cristo. En esta constelación, se supone que *Mamma Roma* asume el papel de María, tesis que encuentra diversas confirmaciones en las referencias pictóricas. Sin embargo, mientras que el papel de María en la Pasión ocupa tradicionalmente una posición marginal, el final de *Mamma Roma* lleva a considerar una hipótesis diferente. Esta contribución examina las referencias pictóricas de la película que apoyan esta tesis.

Les références à la mythologie chrétienne sont fréquentes dans les films de Pasolini. Le recours à la peinture, mais aussi à la musique, est utilisé comme une stratégie de réécriture et un moyen d'élever des figures du sous-proletariat vers le sacré, permettant au réalisateur de souligner les messages qu'il entend faire passer à travers ses œuvres. *Mamma Roma* présente également plusieurs recours à l'iconographie picturale et à la mythologie chrétienne. Le film se présente d'emblée comme une variation sur un thème, celui de la représentation de la Passion du Christ. De nombreux éléments, non seulement iconographiques, concourent à représenter Hector, le fils de *Mamma Roma*, comme le Christ. Dans cette constellation, *Mamma Roma* est censée assumer le rôle de Marie, thèse qui trouve diverses confirmations dans les ré-

férences picturales. Cependant, alors que le rôle de Marie dans la Passion occupe traditionnellement une position marginale, la fin de *Mamma Roma* conduit à envisager une hypothèse différente. Cette contribution examine les références picturales du film qui soutiennent cette thèse.

References to Christian mythology are frequent in Pasolini's films. Recourse to painting, but also to music, is used as a rewriting strategy and as a means of elevating figures from the subproletariat to the sacred, enabling the director to underline the messages he intended to convey through his work. *Mamma Roma* also makes several references to pictorial iconography and Christian mythology. The film immediately appears as a variation on a theme, that of the representation of the Passion of Christ. Numerous elements, not only iconographic, combine to represent Hector, the son of *Mamma Roma* as Christ. In this constellation, *Mamma Roma* is supposed to take on the role of Mary, a thesis confirmed by pictorial references. However, while the role of Mary in the Passion traditionally has a marginal position, the ending of the film *Mamma Roma* leads to the consideration of a different hypothesis. This paper examines the pictorial references in the film which support these thesis.

Nei film di Pasolini sono frequenti i riferimenti alla mitologia cristiana. Il ricorso alla pittura, ma anche alla musica, viene utilizzato come strategia di riscrittura e strumento di elevazione a sacro di figure provenienti dal subproletariato che consente al regista di sottolineare i messaggi che intende trasmettere con le sue opere. Anche *Mamma Roma* presenta diversi ricorsi all'iconografia pittorica e alla mitologia cristiana. Il film si presenta da subito come una variazione su un tema, quello della rappresentazione della Passione di Cristo. Numerosi elementi, non solo iconografici concorrono a rappresentare Ettore, il figlio di *Mamma Roma* come Cristo. In questa costellazione *Mamma Roma* dovrebbe assumere il ruolo di Maria, una tesi trova varie conferme nei rimandi pittorici. Tuttavia mentre il ruolo di Maria nell'ambito della Passione ha tradizionalmente una posizione marginale, il finale del film *Mamma Roma* porta a prendere in considerazione una differente ipotesi. Il presente contributo esamina i riferimenti pittorici presenti nel film che supportano tali tesi.

* Leipzig Universität

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Mamma Roma, pintura, Pasión de Cristo, estrategias de sacralización, función de la madre.



Mamma Roma, peinture, Passion du Christ, stratégies de sacralisation, rôle de la mère.



Mamma Roma, painting, Passion of the Christ, strategies of sacralisation, role of the mother.



Mamma Roma, pittura, Passione di Cristo, strategie di sacralizzazione, ruolo della madre.



1. Pasolini e la pittura

All'inizio degli anni 40 Pasolini studiò a Bologna estetica delle arti figurative, insegnata al tempo dall'affermato critico d'arte Roberto Longhi, un'esperienza che Pasolini definì una rivelazione.

Se penso alla piccola aula [...] in cui ho seguito i corsi bolognesi di Roberto Longhi, mi sembra di pensare a un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce. E anche Longhi che veniva, e parlava su quella cattedra, e poi se ne andava, ha l'irrealità di un'apparizione. [...] Solo dopo Longhi è diventato il mio vero maestro. Allora, in quell'inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione (Pasolini, 1999: 1977).

L'influenza di quella che Pasolini definisce la «stupenda fase della pittura» (Pasolini, 2003: 1105) si manifesta fortemente nelle scelte stilistiche e di composizione dell'immagine cinematografica dell'autore. Egli stesso nei Diari al registratore, redatti dall'artista nel corso della lavorazione del film *Mamma Roma* e contenuti nel volume *Mamma Roma*, dedicato proprio a Roberto Longhi, dichiara:

I miei film consistono in una serie di inquadrature brevissime e ogni inquadratura ha un'origine lirico-figurativa, più che cinematografica. [...] E non riesco a concepire immagini, paesaggi

composizione di figura, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica [...] Quindi quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obbiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro (Pasolini, 1962: 256).

Il ricorso alla pittura, ma anche alla musica, viene utilizzato anche come strategia di riscrittura dei temi provenienti sia dall'esperienza di vita del regista che dall'altro grande ambito di riferimento di Pasolini, la cultura cattolica. Pasolini affermava di aver smesso di credere in Dio quando aveva circa quindici anni, si definiva anticlericale, ma riconosceva la «forza potente» lasciata in lui da duemila anni di cristianesimo.

Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo [...] Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me... (Pasolini, 1970: 170).

Nei suoi film sono numerosi i riferimenti alla mitologia cristiana. Le immagini da essa derivanti vengono tuttavia trasfigurate attraverso un processo di elevazione a sacro di figure provenienti, ad esempio, dal subproletariato. Tale processo di sacralizzazione consente al regista di trasportare i messaggi che intendeva trasmettere con le sue opere, in particolare il problematico rapporto tra le subculture arcaiche e la civiltà neocapitalista.

2. Pittura e narrazione della Passione in Mamma Roma

Anche *Mamma Roma* presenta diversi ricorsi all'iconografia pittorica e alla mitologia cristiana. Il film si apre con una chiara citazione dell'Ultima Cena. I modelli iconografici sono numerosi. La presenza dell'elemento architettonico sullo sfondo richiama ad esempio la versione del Ghirlandaio del 1480.

Pasolini, facendo ricorso all'iconografia pittorica, ci fornisce immediatamente la prima coordinata per inquadrare la storia entro i poli narrativi di quella che nella liturgia cattolica è il Passio, cioè il racconto della passione e morte di Cristo.



Mamma Roma, 1962



Ghirlandaio: Cenacolo di San Marco, 1480

Nei tre Vangeli sinottici, che costituiscono i testi utilizzati nella liturgia cattolica, la narrazione si apre infatti con l'Ultima cena e l'istituzione dell'Eucaristia e si conclude con la deposizione di Cristo.

Mamma Roma si presenta pertanto da subito come una variazione su un tema, quello della rappresentazione della Passione di Cristo che, come sottolinea Giovanna Grignaffini (2002: 231) è presente sin dalle origini del cinema, costituendo «un modello iconografico e narrativo centrale del suo successivo sviluppo linguistico». Un modello che, continua la Grignaffini, trova le sue forme di espressione nelle storie di redenzione del melodramma fino al cinema di autore. Nella didascalia iniziale del film *La ricotta*, Pasolini afferma

... voglio dichiarare che la storia della Passione è la più grande che io conosca, e i testi che raccontano sono i più sublimi che siano mai stati scritti (Pasolini, 1963. Trascrizione dell'autrice).

La scena con cui si apre il film è quella del matrimonio di Carmine il protettore della prostituta Mamma Roma. Per lei questa è l'occasione per cambiare vita. Mamma Roma ha un figlio, Ettore, che non sa e non deve sapere della professione della madre, cresciuto lontano da lei in una cittadina di provincia. Dopo il matrimonio del suo protettore, Mamma Roma si trasferisce con il figlio in un piccolo appartamento alla periferia di Roma, in un ambiente secondo lei rispettabile. Qui, secondo i sogni della madre, Ettore potrà ottenere il riscatto della propria condizione di sottoproletario, trovarsi un lavoro rispettabile e

avviarsi lungo la strada delle virtù borghesi dell'istruzione e del lavoro. Ma Ettore nel nuovo ambiente si unisce ad una compagnia di borgatari che organizzano piccoli furti. È attratto da Bruna, una ragazza più grande di lui e con un figlio. Mamma Roma, saputo di queste frequentazioni, si mette in azione per procurargli un lavoro e perché dimentichi Bruna. Organizza un ricatto ai danni di un ristoratore con l'aiuto della sua amica prostituta Biancofiore per costringerlo a dare lavoro a Bruno. Inoltre chiede a Biancofiore di avere una relazione sessuale col figlio, convinta che, dopo questa esperienza, il ragazzo dimenticherà Bruna. I piani di Mamma Roma sembrano andare a buon fine, ma all'improvviso ricompare il suo protettore, Carmine. La sua nuova vita e il nuovo lavoro lo hanno stancato, vuole tornare a sfruttare Mamma Roma e la obbliga a prostituirsi di nuovo. Così, la donna inizia una doppia vita, di giorno al mercato e di notte sulla strada. Quando Ettore viene a sapere da Bruna del mestiere della madre, riprende a rubare. Viene arrestato per aver rubato una radiolina e muore, delirante per la febbre mentre è in detenzione, legato a un letto di contenzione, invocando la madre.

La modalità di rappresentazione della morte di Ettore ci fornisce la seconda coordinata di riferimento per la narrazione. Come è ben noto l'inquadratura ricorda il punto di vista del *Cristo morto* di Andrea Mantegna, datato intorno al 1480.

Nel dipinto del Mantegna la figura del corpo del Cristo è distesa sulla pietra dell'unzione ed è affiancata da quelle della Madonna e di San Giovanni Evangelista. Il



Mamma Roma, 1962



Mantegna, Cristo Morto, 1480 ca.

quadro è celebre soprattutto per la scelta del punto di vista che gli conferisce una prospettiva verticale che sembra evocare la classica prospettiva della crocifissione. Pasolini in realtà rifiutò questa associazione con Mantegna, appellandosi proprio al suo maestro Longhi e lamentando la superficialità dei critici:

Mentre il Mantegna non c'entra affatto, affatto! [...] Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! [...] Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore è disteso sul letto di contenzione, richiama pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che se mai si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?... (Pasolini, 1992).

Passando ai riferimenti che invece provengono dalla cultura cattolica il rimando alla crocifissione viene fornito anche dalle invocazioni di Ettore: «Mamma!» che ricalcano quelle di Cristo. Secondo Matteo 27:46, Gesù gridò, «Eli, Eli, lamà sabactàni?», e secondo Marco 15:34, «Eloì, Eloì lamà sabactàni?». In tutti e due i Vangeli è data la traduzione, «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» analoga all'invocazione «mamma» di Ettore, l'unico momento in cui il ragazzo chiama in questo modo la madre. Entrambe le morti, quella di Cristo e quella di Ettore, sono morti che avvengono in solitudine. Il Vangelo sottolinea come nessuno intorno alla croce capisca le invocazioni di Gesù. Le persone che avrebbero

potuto capirlo, i suoi discepoli, a parte Giovanni, sono assenti. Il popolo sta a guardare, i capi lo scherniscono, i soldati lo beffeggiano, persino uno dei malfattori appesi alla croce lo insulta. Cristo muore solo. Nel dipinto di Mantegna Maria e Giovanni, in aderenza al narrato dei vangeli, sono presenti. Per Ettore invece non c'è nemmeno la presenza di una madre o di un discepolo.

3. La Via Crucis di Ettore

Prima della crocifissione Cristo deve salire sul Golgota, deve affrontare la sua via Crucis. Qual è la Via Crucis di Ettore? Come afferma John David Rhodes (2007: 125) nei primi film di Pasolini il panorama urbano diventa una metafora di costrizione, sacrificio. I nuovi insediamenti urbani esercitano una forma di violenza sugli abitanti. Da un ambiente arcaico, ancora rurale, come dice Mamma Roma popolato da burini, da cui lei desidera che il figlio si distacchi, Ettore viene trascinato dalla madre in un ambiente ostile minaccioso in cui le tracce della vita e cultura precedente vengono distrutte da palazzoni anonimi, nati senza regole (Cfr. Sartoni, 2015).

Ettore viene rappresentato nel film come ancora legato ad uno stato di natura. Lo vediamo spesso camminare tra l'erba, in uno stato tra veglia e sonno. È un innocente che verrà travolto dalla inesorabile e indifferente marcia del progresso.

Secondo Eleonora Sartoni (2015), Pasolini intende dimostrare come lo sviluppo urbano della periferia di Roma influenzi profondamente i suoi abitanti, ne definisca il destino in alcuni casi fino alla loro morte. Perché lungi dall'essere il primo gradino dell'ascesa al mondo borghese, la borgata esclude i suoi abitanti da quel mondo, li rende invisibili alla borghesia. Il palazzo Muratori in cui si trasferiscono Mamma Roma e Ettore è anonimo e come tutta l'architettura urbana, nel suo sviluppo sfrena-



Mamma Roma, 1962

to, indifferente ai destini degli esseri umani. Descrivendo la scena in cui Ettore e sua madre arrivano al palazzo, Sartoni sottolinea che

The montage of this sequence is disjointed and does not follow the point of view of the characters; rather, the camera appears as a superior entity anticipating Ettore's destiny: the central pillar of the arch leading to the Palazzo Muratori symbolises the cross of martyrdom of all the sub-proletariat deceived by the dream of becoming petty-bourgeois, an effect primarily achieved through the savage urban development visible behind the arch-cross (Ibid.).

La Sartoni inoltre pone l'accento su un'altra scena che anticipa e definisce il ruolo di Ettore come martire della modernità «... a long-shot shows Ettore against a huge fragment of an arch of the aqueduct while a tall building stands behind his back» (Ibid.).

L'immagine richiama alla flagellazione di Cristo, con il corpo di Ettore rivolto verso un elemento architettonico e il paesaggio urbano sullo sfondo in una posa simile alle rappresentazioni convenzionali della flagellazione nei dipinti del rinascimento.

L'Ettore/Cristo di Pasolini è ancora legato alle rovine dell'antichità mentre le forze capitalistiche rappresentate dai palazzi che incombono sullo sfondo flagellano il corpo sociale del subproletariato

L'inevitabilità storica e sociale del martirio di Ettore-Cristo, anticipata nella scena in cui Ettore racconta a Bruna di come stava per morire da bambino, è sottolineata anche da Mamma Roma. Costretta a ritornare a prostituirsi da Carmine, durante una passeggiata notturna Mamma Roma, in un monologo denso di dolore e disillusione riassume l'inevitabilità del destino suo e di suo figlio in una litania comparabile alla genealogia di Cristo che si ritrova nel vangelo di Matteo 1,1-16 :



Mamma Roma, 1962



Luca Giordano, Flagellazione, 1660

Abraamo generò Isacco; Isacco generò Giacobbe; Giacobbe generò Giuda e i suoi fratelli; Giuda generò Fares e Zara da Tamar; Fares generò Esrom; Esrom generò Aram; Aram generò Aminadab; Aminadab generò Naasson; Naasson generò Salmon; Salmon generò Boos da Raab; Boos generò Obed da Rut; Obed generò Iesse, e Iesse generò Davide, il re... (Luzzi, 1984: 773).

Con analogia struttura sintattica, caratterizzata dalla reiterazione, Mamma Roma disegna un parallelo tra il destino di Cristo, il suo e quello di Ettore sottolineando come però, a differenza del Redentore, lei non sia nessuno.

Mamma Roma: E sai perché mi' marito, er padre de Ettore, era un farabutto disgraziato? [...]

Mamma Roma: Perché la madre era 'na strozzina, e er padre un ladrone.

Pittorretto: Perché allora la madre era 'na strozzina, e er padre un ladrone?

Mamma Roma: Perché er padre della madre era un boja e la madre della madre 'n' accattona, e la madre del padre 'na ruffiana, e er padre der padre 'na spia! [...]

Mamma Roma: Tutti morti de fame! Ecco perché! Certo se chiavevano i mezzi, erano tutte persone per bene! E allora de chi è la colpa? La responsabilità? [...] Spiegamelo te allora perché non no so' nessuno e tu se il Re de' Re (Pasolini, 1962. Trascrizione dell'autrice).

Un monologo che sembra consacrare la figura di Ettore come vittima destinata al martirio sin dall'inizio dei tempi, come Cristo la cui sorte era già stata preannunciata dai profeti. La genealogia e l'ambiente sociale di provenienza, da cui Mamma Roma vuole tenere lontano il figlio sia durante l'infanzia, relegandolo in un paesino di provincia, sia successivamente portandolo in un quartiere borghese, formano una rete, un fato a cui è impossibile sfuggire.

4. La madre

Ma su Ettore simbolo di Cristo e del subproletariato vengono esercitate non solo le violenze della società moderna e delle sue conquiste, ma anche delle istituzioni sociali come la famiglia.

Già nel titolo del film viene presentata l'associazione tra il sostantivo Mamma e e il toponimo Roma. Secondo la lettura di Giovanna Grignaffini (2002, 258-263)

«Il dopoguerra italiano è ossessionato dall'idea di rinascita», un'idea che si realizza sia attraverso riappropriazione del paesaggio e della geografia italiana che attraverso il corpo femminile, spesso questi due elementi sono collegati tra loro.

Nel film *Roma città aperta*, il corpo di Anna Magnani era già stato interpretato come simbolo della città devastata dalla guerra, la sua morte come allegoria della violazione di Roma da parte dei nazisti e fascisti.

Nel film di Pasolini «... the words 'Mamma' and 'Roma' automatically make the family relationship a social one, and they join the notion of a single female subject and biological origins with the broader notions of the city/community, thus origins and vitality for all» (Ryan-Scheutz, 2007: 55).

La rinascita, sempre secondo Grignaffini (2002: 238), si incarna in modo precipuo nella messa in scena della maternità rielaborata sia 'dal basso', nel melodramma popolare matarazziano, sia 'dall'alto', nelle madri neorealiste di Rossellini, Visconti e Pasolini.

Per Federico Fellini, la figura della madre è l'archetipo femminile fondamentale della cultura italiana: «c'è una vera idolatria di madre; mamme, mammone, grandi madri di tutti i tipi dominano, in un'affascinante iconografia, i nostri firmamenti privati e pubblici; madre vergine, madre martire, mamma Roma, madre Lupa, madre patria, madre Chiesa» (Fellini, 1974: 83).

Molte di queste figure materne trovano il loro volto in Anna Magnani che può essere vista come un palinsesto sui si iscrivono e sovrappongono innumerevoli declinazioni della maternità: da figura di identificazione con la storia della nazione, con la città e il territorio, a madre amorevole e forte, a madre prostituta, a mater dolorosa della tradizione cattolica, a Übermutter, fino a superare il catalogo di ruoli attribuiti alla madre sia nella tradizione che nella storia del cinema ed arrivare a diventare ella stessa figura di Cristo.

Nei suoi ruoli tuttavia, come sottolinea Antje Dechert (2014, 160), Anna Magnani incarna «...vielfältigen Mut-

terfiguren, die das Muttersein gerade nicht als Berufung der Frau glorifizieren, sondern auch Probleme, Anstrengungen und Überforderungen, die diese Aufgabe in sich birgt, zur Sprache bringen.»

Una figura di madre, quindi che non corrisponde ai comuni ideali di maternità, che commette errori che non sa istintivamente cosa sia la cosa giusta da fare per i figli.

Nel titolo del film di Pasolini il nome della città, legato al sostantivo mamma, sembra suggerire un'associazione tra violenza dell'ambiente urbano e violenza dei legami famigliari.

Mamma Roma, infatti, con la sua ostinata volontà di fare il bene del figlio, di controllarne sempre per il suo bene sia lo sviluppo sociale (organizza il ricatto per trovargli lavoro) sia lo sviluppo sessuale (organizza l'incontro con Biancofiore) diventa una Übermutter, una rappresentante del mammismo, termine coniato dallo scrittore e saggista Corrado Alvaro (1960: 187) nel 1952 in un saggio in cui scrive

Al contrario di quanto avviene nelle società moderne, che crescono i loro ragazzi a un senso collettivo, a un ordine e a una sotto-missione, [i ragazzi italiani] sono ognuno per la madre il protagonista, il personaggio unico che ha diritto a tutto

Il protagonista nella vita di Mamma Roma è Ettore per il quale si ostina a cercare a tutti i costi, anche con mezzi illegali, il bene imponendogli i suoi gusti, la sua idea di vita rispettabile senza riuscire a creare in lui le stesse ambizioni, né d'altra parte Ettore riesce a crearsi una propria identità al di là delle reazioni alle imposizioni materne.

Mamma Roma vorrebbe imporre al figlio anche il suo ideale di una maternità che nella realtà non esiste. Lei vorrebbe che Ettore si comportasse come un figlio affettuoso, ma in realtà Ettore è per lei un estraneo.

Come sottolinea Rey Mimoso Ruiz (1999, 133-144) nel primo incontro di Mamma Roma con Ettore, Ettore seduto nella giostra sembra un feto. Mamma Roma si illude che il figlio sia ancora parte di lei, ma Ettore rifiuta l'approccio che una madre amorevole potrebbe avere nei confronti di un bambino.

Nel complesso il film è pervaso da una rappresentazione esasperata, quasi parodistica della maternità. Vo-

lendo leggere la rappresentazione della madre di Mamma Roma in chiave biografica si potrebbe ipotizzare una volontà di Pasolini di dare voce alle contraddizioni che caratterizzano il rapporto tra madre e figlio. Nella celebre *Supplica a mia madre* Pasolini (1964) dà voce a queste contraddizioni

Sei insostituibile. Per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data.
E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame
d'amore, dell'amore di corpi senza anima.
Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:

Mamma Roma è quindi una madre che da un lato ama, si prende cura del figlio, lo indirizza, dall'altro esercita una forma di violenza, imponendo la sua visione di ciò che è giusto, una direzione di vita che infine porta alla distruzione del figlio.

5. Passione e morte di Mamma Roma

Torniamo però ora ad una lettura basata sui riferimenti alla mitologia cristiana e ai riferimenti iconografici a supporto di essa. Se Ettore viene rappresentato come Cristo Mamma Roma si dovrebbe trovare ad assumere il ruolo di madre di Cristo.

Kristine Mörchen (2011: 266), citando Julia Kristeva, a proposito della scena in cui Mamma Roma piange mentre fa colazione sottolinea come « Milk and tears are the signs par excellence of the Mater dolorosa. »

Anche la rappresentazione della figura di Carmine, il protettore di Mamma Roma, suggerisce l'associazione tra Mamma Roma e Maria, la madre di Gesù.

Ricorrendo di nuovo all'iconografia rinascimentale Carmine viene messo in scena come Arcangelo Gabriele attraverso la presenza del giglio, simbolo che si ritrova in numerose rappresentazioni pittoriche dell'arcangelo, colui che porta l'annuncio a Maria.

Pasolini (1977: 51) nella sceneggiatura attribuisce a Carmine la funzione di destino, simbolo di inevitabilità.

In effetti come l'arcangelo con la sua apparizione suggella il destino di Maria, Carmine con le sue tre apparizioni suggella quello di Mamma Roma.

Maria però nei Vangeli e nel culto cristiano ha una funzione secondaria, di vas, di mediatrice tra Dio e gli uomini. È colei che, come donna obbediente alla volontà di Dio, pone rimedio ai danni di Eva, che invece aveva contravenuto a quanto richiesto dal Signore. Accettando di sottomettersi alla volontà di Dio, dà vita al Cristo.

Ma mentre la sofferenza di Cristo ha la funzione di redimere l'umanità dai peccati, la sofferenza della madre è solo di contemplazione: è la Mater dolorosa ai piedi della croce, icona del dolore permanente al capezzale della morte di un altro. «Il dolore mariano a differenza di quello di Cristo non è mai personale, ma è traslato, eco e conseguenza di quello del figlio. E' un dolore di servizio che serve a rendere più evidenti le sofferenze del crocifisso. La rappresentazione di Maria afflitta non serve a mostrare il dolore della donna Maria, ma a massimizzare l'effetto della morte di Gesù» (Murgia, 2011: 45).

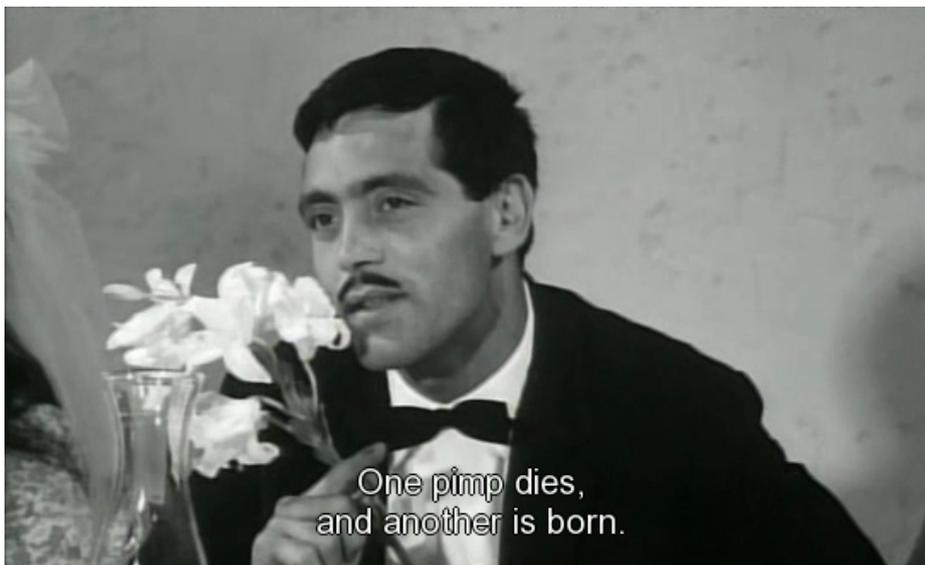
Sia nei Vangeli che nell'iconografia da essi derivanti, Maria non è la protagonista della Passione, come madre assume un ruolo laterale.

Anche Berhard Groß (2008: 191) colloca Mamma Roma non nell'ambito della Passione, bensì in quello del melodramma.

Die Passion ist die Form der Darstellung der subproletarischen, männlichen Figur, während das Melodrama zur weiblichen, bürgerlichen Figur gehört.[...]Das Pathos Mamma Romas ist nicht das Pathos der Passion Ettore's "Das melodramatische Pathos ist dabei in seiner Ausrichtung an der individuellen Empfindung und Innerlichkeit grundlegend von dem Pathos [...] der Passion unterschieden." Das Pathos der Passion entspringt nicht der Entfaltung einer Innerlichkeit, die in den individuellen Scheitern einer Figur ihren Endpunkt findet, sonder in der Überhöhung des Täters zum unschuldigen Opfer.

Se questo è vero per la maggior parte del film, nelle ultime sequenze sembra invece avvenire un cambiamento, una sovrapposizione tra le figure di Ettore e di Mamma Roma.

Nell'ultima parte del film, le inquadrature di Ettore, immobilizzato sul letto di contenzione, in cui l'unico elemento dinamico è la cinepresa che si muove lungo il suo corpo, si alternano a scene in cui vediamo una Mamma Roma in movimento, agitata nervosa che sembra quasi voler compensare in questa sua frenesia l'impossibilità a muoversi del



Mamma Roma, 1962



Luca Giordano, Flagellazione, 1660



Mamma Roma, 1962



Giovanni Bellini, Pietà, 1465/70

clude con la deposizione. Anche questa ipotesi trova riscontro nella composizione dell'inquadratura che richiama la Pietà di Giovanni Bellini.

In una sovrapposizione, un interscambio in cui anche la madre diventa Figura Christi è lei ora ad essere, quantomeno interiormente, morta. La sua via Crucis è terminata e può essere deposta nel sepolcro.

figlio. In una sorta di comunicazione a distanza, avviene una sostituzione, una sovrapposizione di ruoli.

Da figura di Mater dolorosa, tradizionalmente a margine, nelle ultime sequenze Mamma Roma diventa figura di Cristo, un'evoluzione preannunciata anche dalle parole di Biancofiore: «Per lui ti faresti mettere in croce» (Pasolini, 1962. Trascrizione dell'autrice).

Tale sovrapposizione comincia già nella scena in cui Mamma Roma spezza il pane, riferimento all'ultima cena, per proseguire poi nel cammino della donna verso il mercato, trascinandolo faticosamente il carretto, seguita dalla folla, come su una via crucis in cui è lei a portare la croce al posto del figlio.¹

Nella scena finale Mamma Roma, disperata cerca di buttarsi dalla finestra, viene fermata in un'immagine che è stata letta sia in chiave intertestuale come richiamo a *Roma città aperta* per la presenza della cupola sullo sfondo, sia in chiave di critica sociale a sottolineare il ruolo della città che con la sua indifferenza e crudele progresso è il centro e motore della catena di eventi che porta alla morte del singolo, un'indifferenza a cui nemmeno l'istituzione chiesa si oppone.

Ma se manteniamo la nostra lettura di Mamma Roma come il racconto di due passioni, un racconto supportato dall'iconografia cristiana, questa immagine può essere letta anche come la conclusione delle passioni di Mamma Roma che, anche qui in modo conforme alla liturgia cattolica del Passio ed alle narrazioni dei vangeli, si con-

6. Conclusione

Attraverso i ricorsi intermediali e intertestuali di Pasolini i protagonisti del film si rivelano come le vittime, le figure più innocenti ma anche più sole della civilizzazione moderna, una civiltà crudele che non offre consolazione o salvezza.

La missione salvifica, di redenzione per la realizzazione della quale il Cristo sacrifica la sua vita, qui non viene portata a compimento. Il percorso di sofferenza, melodrammatico, quasi parodistico di Mamma Roma per salvare il figlio dal suo destino non porta alla salvezza, bensì alla morte. L'impeto di redenzione di Mamma Roma porta alla morte di Ettore, figura Christi, e alla morte simbolica di un'altra figura Christi quella di Mamma Roma, ma tali morti sono vane, non sono la porta per un'altra vita. E questo corrisponde alla visione di Pier Paolo Pasolini.

Come scrive Marco Bona Castellotti (2016) «durante un dibattito sul cinema, a un intervistatore che riportava il parere di Mario Soldati circa una possibile componente cattolica in Pasolini, ma di un cattolicesimo non disgiunto dall'«interpretazione negativa della storia», PPP replicò che «se il cattolicesimo è l'idea che tutto finirà, cioè se è un elemento di tragedia nell'uomo, sono d'accordissimo con lui [Soldati], ma il cristianesimo non dice che tutto finisce, dice che questo mondo finisce ma poi c'è n'è un altro. C'è dentro di me l'idea tragica che contraddice sempre tutto, l'idea della morte. L'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo è il fatto che muoia, l'unica grandezza dell'uomo è la sua tragedia. C'è soltanto la morte non l'aldilà».

¹ Cfr. http://www.visualculture.free-online.co.uk/visualculture/M_RCatastrophe.htm, abgerufen am 24.04.24

Bibliografía

- Alvaro, Corrado: Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea, Milano: Bompiani, 1960.
- Bona Castellotti, Marco: Piero secondo Pier Paolo, in <https://www.ilfoglio.it/gli-inseriti-del-foglio/2016/05/02/news/piero-secondo-pier-paolo-95614/>.
- Bonitzer Pascal: Mamma roma - 1976 - cahiers du cinema 265, p. 66.
- Dechert, Antje: Stars all»italiana: Kino und Körperdiskurse in Italien (1930–1965), Köln: Böhlau, 2014.
- Grignaffini, Giovanna: La scena madre. Scritti sul cinema, Bologna: Bononia University Press, 2002.
- Groß, Bernahrd: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin: Vorwerk, 2008.
- Luzzi, Giovanni(ed.): La sacra Bibbia, Roma: Libreria Sacre Scritture, 1984.
- Magrelli, Enrico; Pasolini, Pier Paolo: Con Pier Paolo Pasolini, Roma: Bulzoni, 1977.
- Marchesini Alberto: Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron, Firenze: La nuova Italia, 1994.
- Mörchen, Kristine: Le donne che si pagano. Prostitution im italienischen Film von 1950 bis heute, Göttingen: V&R unipress, 2011.
- Murgia, Michela: Ave Mary. E la chiesa inventò la donna, Torino: Einaudi, 2011.
- Pasolini Pier Paolo: La ricerca di una casa, in: [idem]: Tutte le poesie, Milano: Mondadori 2003, vol. I, p. 1105.
- Pasolini, Pier Paolo: recensione(18 gennaio 1974) al volume di R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, 1973, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, 1999, vol. II, p. 1977.
- Pasolini, Pier Paolo; Magrelli, Enrico : *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma: Bulzoni, 1977.
- Pasolini, Pier Paolo: *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di Ferretti, Giancarlo, Roma: Editori Riuniti, 1970.
- Pasolini, Pier Paolo: *Supplica a mia madre*, in *Poesia in forma di rosa* (1961-1964), Milano: Garzanti 1964.
- Pasolini, Pier Paolo: *La ricotta*, episodio del film *RoGoPag*, 1963.
- Pasolini Pier Paolo: *Sfogo per «Mamma Roma»*, in *Vie nuove*, n. 40, 4 ottobre 1962, ora in Id.: *I dialoghi*, a cura di Giovanni Falaschi, Roma: Editori Riuniti, 1992.
- Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962.
- Rey Mimoso Ruiz, B: *Manèges et espaces de marginaux de Jorge Amado (Papites da areia, 1937) et Luis Bunuel (Los Olvidados,1950) à Pier Paolo Pasolini (Mamma Roma ,1962) et Vicente Aranda (Tiempo de silencio,1986)* in: *Les langues néo-latines*, 309, p. 133-144.
- Rhodes, John David: *Stupendous, Miserable City. Pasolini's Rome*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Ryan-Scheutz, Colleen: *Sex, the self and the sacred*, Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Sartoni, Eleonora: *(Mamma) Roma between Archaic and Modern Italy: Urbanisation and the Destruction of Poetical Dwelling* in <http://sensesofcinema.com/2015/pier-paolo-pasolini/mamma-roma/>