DOPPIOZERO

“Roma”, autobiografia di un ricordo

Daniela Brogi
14 Dicembre 2018

Roma è ambientato nel 1971 ed è il film attraverso il quale Alfonso Cuarón ha ricostruito e messo in scena quella che potremo definire la “casa madre” del suo cinema. “Roma”, difatti, è in origine il nome del quartiere borghese di Città del Messico dove si trovava l’abitazione in cui il regista, nato nel 1961, ha trascorso l’infanzia: assieme ai fratelli, la madre (Sofía: Marina de Tavira), la nonna e la bambinaia indigena – la “Libo” (Liboria Rodríguez) a cui è dedicato il film, interpretata da Yalitza Aparicio:

Guardando, o riguardando, *Roma*, rimangono addosso a lungo tre aspetti: il primo è l’energia cinematografica di Cleo, la protagonista, che entra in scena lavando il pavimento del cortile di casa e man mano conquista una potenza di racconto quasi magica. Il secondo consiste nell’esperienza piena di cosa sia il cinema come linguaggio, dalla fotografia (un bianco e nero via via tagliato dal controluce o abbacinato dai raggi del sole) al lavoro della macchina da presa: carrelli laterali, riprese dal basso (come se a girare fosse un bambino inginocchiato), uso narrativo della profondità di campo.

In *Roma* trionfa il cinema come scrittura delle immagini, dei suoni e perfino del silenzio – si canticchia spesso in *Roma*, ma non c’è una colonna sonora extradiegetica, eppure riusciamo a udire il rumore dell’acqua buttata a scroscio da un secchio, o dentro i cavalloni di un mare agitato, quasi lo udissimo per la prima volta.

Infine, combinato coi primi due, il terzo aspetto che ci impressiona riguarda la forza visiva dei dettagli: un aereo riflesso in una pozza d'acqua, una maglietta con un decoro alla moda negli anni Settanta (i due innamorati di *"Love is"*), una camera disordinatissima, un bicchiere di latte sul pavimento, dentro il perimetro di una pista giocattolo, i calcinacci di una scossa di terremoto sopra un'incubatrice, teste di cani montate a parete come si usa per i trofei di caccia, e, soprattutto, merde: merde di cane ovunque, continuamente, disposte e raccontate con un'esagerazione quasi umoristica, a creare un effetto di surrealtà.

Possiamo partire proprio da qui, da questo singolo dettaglio che in un certo senso funziona da *Leitmotiv*, per cominciare a capire perché *Roma* è un film straordinario, e cosa metta in scena. C'è la vicenda di Cleo, «una sguattera del cazzo», come la definisce il suo amante, dopo averla sedotta e abbandonata; c'è la storia della famiglia borghese in cui lavora la donna (formata da madre, nonna e quattro bambini) e con la quale Cleo stabilisce una relazione speciale; e c'è la storia pubblica delle repressioni degli studenti negli anni Settanta, a Città del Messico. Ma, soprattutto, c'è, accanto a queste tre vicende, la maniera in cui, attraverso *Roma*, il film ricompone questi distinti piani in una visione unica, formando una nuova storia: questa, in un certo senso, è la sostanza più vera, e quella a cui allude un dettaglio apparentemente mimetico, come la merda di un cane, ma che invece opera come tema simbolico. Perché un cane, Barras, che fa sempre la cacca nel cortile di casa, esiste realmente, ma la moltiplicazione e la focalizzazione di quel motivo, se ci pensiamo, non dialoga con il dato referenziale, bensì con le frasi dure pronunciate dal padre, in un altro punto, mentre sta andando via: «Questa casa è sempre in disordine, c'è il frigorifero pieno di confezioni vuote, e cacca di cane dappertutto».

Sembrava, sul momento, che stesse solo andando a prendere un aereo per un viaggio di lavoro in Canada; ma non tornerà più, come i bambini sapranno dalla madre, più avanti; e allora quel dettaglio, ripreso e mostrato più volte, mentre Cleo, lava, lava, lava, non vale come contenuto di realtà, ma come metafora dolorosa di una mente bambina che, anche da adulta, ha associato il sentimento inspiegabile di quell'abbandono a cause letterali, o colpe possibili; è la medesima mente, viva tanto nel passato quanto nel presente della memoria, che per Natale scrive una lettera al padre per chiedergli di tornare, disegnando un aereo. Ecco, dunque, come lavora, catturandoci, la trama di *Roma*: combinando il racconto del mondo "realmente" vissuto, con il mondo vissuto dalle emozioni e dai ricordi; e usando, come punto di salvataggio dalla corrente agitata degli eventi, lo sguardo *di* una tata e lo sguardo *su* una tata indigena, Cleo, il filo a cui tutta la famiglia appende la propria

sicurezza affettiva.

Un presagio di Cleo, e di *Roma*, era già in una scena di *Y tu mamá también* (2001), quando durante l'avventuroso viaggio in macchina dei tre protagonisti, la voce off del narratore interrompe il flusso dei dialoghi per raccontarci che uno dei due ragazzi, Tenoch, mentre l'auto sfila nei pressi di Tepelmeme, il villaggio natale della sua tata "Leo" (e, nella realtà, di "Libo" Rodrìguez), pensa di non averlo mai visitato: di non essersi mai incuriosito per lo spazio e la storia da cui proveniva la donna che per anni aveva chiamato "mamma". L'ultimo film di Cuarón trasforma quella cellula di racconto in un intero, usando il personaggio come matrice narrativa e visuale degli eventi. Tutte le volte che il racconto esce dall'interno della casa lo fa proprio seguendo Cleo, mostrandoci il cinema, per esempio, o i luoghi periferici di solito ignorati dalla modernità cittadina. Cleo fa da filtro anche in un altro senso: la sua condizione di intermediaria, di presenza non neutra fra macchina da presa e realtà, è continuamente evocata da situazioni che sono rese visibili non direttamente, ma attraverso un vetro o una superficie riflettente: con il riflesso di un aereo, all'inizio, che si rispecchia in una pozza d'acqua; più avanti con lo schermo di una tv, o con il pannello di vetro attraverso il quale, quando è incinta, Cleo guarda i neonati della Nursery all'ospedale; o ancora, in una delle scene più straordinarie, nel racconto della repressione dei moti studenteschi (si tratta del noto massacro del *Corpus Christi*, il 10 giugno 1971), quando buona parte della vicenda è mostrata attraverso i vetri di un mobilificio.

«Alcune cose cambieranno, ma noi resteremo insieme», dice la madre ai figli, per rassicurarli, dopo la scomparsa traumatica del padre. *Roma* svolge e rifonda questa promessa di serenità, trasformandola in mito di rinascita.

«Shanti Shanti Shanti»: queste sono le ultime parole (tratte da una preghiera indiana) apparse sullo schermo, dopo i titoli di coda, al termine del film di Cuarón. Già sui titoli di chiusura di *I figli degli uomini* (*Children of Men*, 2006) si leggeva questa parola, pronunciata anche nel corso del film. Pace ("Shanti"), ripetuto tre volte: è l'invocazione buddhista del mantra della pace (per noi, per gli altri, per il mondo intero), ma è anche la parola, anche lì in triplice scansione, con cui si chiude *La Terra Desolata* (*The Waste Land*, 1922), di T. S. Eliot, una delle più importanti opere del Novecento. La terra desolata è per Eliot il paesaggio devastato che devono attraversare i cavalieri medievali per raggiungere il Sacro Graal; ma la terra desolata è pure – con torsione temporale tipicamente modernista, fatta di movimenti continui di avvicinamento e allontanamento – il mondo occidentale contemporaneo, dentro il quale la poesia, con un andirivieni continuo (tra passato e presente, tra ciò che è sepolto ma può risorgere, e ciò che è presente eppure sterile) può, però, paradossalmente, ricostruire un senso, immaginare una pace: «Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine» («*These fragments I have shored against my ruins*») scrive Eliot alla fine della sua opera. Questo lavoro di ricostruzione dalle rovine è, precisamente, la mossa del film di Cuarón.

Come a comporre una figura circolare, il film comincia e finisce con una rima visuale, man mano che la macchina da presa allarga il campo su una pozza d'acqua su un pavimento dove si riflette un aereo di passaggio. Siamo nella corte interna di una casa, e l'acqua (che come in Eliot ricorre di continuo come elemento che lava e purifica) è quella con cui una Cleo sta lavando il pavimento. L'immagine di quell'aereo che appare e scompare promettendo altri mondi è già un momento di cinema nel cinema: ci parla degli spazi di sconfinamento del cinema di Cuarón, e ci parla anche di una distanza vertiginosa tra alto e basso, tra passato e presente, che il gioco di riflessi può rimettere in comunicazione e far scoprire: «quando ero grande facevo…» ripete spesso, giocando, uno dei bambini.

Roma non è però semplicemente un'autobiografia, il ritratto dell'artista da giovane. Piuttosto *Roma* fa vivere, e nel medesimo tempo fa osservare ai propri spettatori, l'autobiografia di un ricordo, nel senso che è la realizzazione cinematografica di come la memoria di fatti legati a un passato remoto viva, in un certo senso, di vita propria, perché lavora non solo come materia di narrazione, come contenuto, ma come sguardo, fuoco emotivo sui dettagli, poesia: poesia sulle macerie. *These fragments I have shored against my ruins*. D'altra parte, *Roma*, e qui torna il rimando alla grande tradizione modernista, non ci fa stare solo dentro il ricordo, ma ci chiede anche una messa a distanza da esso, per vedere come la memoria possa, al tempo stesso, esistere come processo dinamico, fatto di evoluzioni, spostamenti, restituzioni. E così le scene che via via si susseguono in *Roma*, in un bianco e nero che costruisce bene anche il senso di una lontananza, parlano continuamente di una casa fantasmatica, abbracciata dalla macchina da presa con ampie panoramiche e piani sequenza, descritta con dettagli che non raccontano la realtà, in maniera trasparente, nel senso che non sono soltanto la fotografia di un mondo di quando si era bambini; e non sono investiti dal pathos della distanza con cui lavora la nostalgia. I dettagli, piuttosto, gli elementi di arredo come i particolari che ritornano, le scene tra ragazzini, le gite in famiglia senza il papà costruiscono il romanzo d'infanzia di una memoria che si reimpossessa del mondo da cui è nata, per guardare di nuovo e sistemare la storia di una famiglia che ha vissuto un abbandono e che, anche grazie alla ricomposizione narrativa, ce l'ha fatta, ha raggiunto il proprio Graal.

Questo lavoro di restituzione di una forma ai frammenti è il primo aspetto speciale del film; assieme ad esso lavora, in sinergia creativa, la scelta di restituire identità, anche linguistica, a una vita, quella di Cleo, la tata, la *nana*, che da cameriera e aiutante della madre dei bambini, è rimessa invece al centro del racconto: è attraverso di lei, attraverso il suo lavoro, le sue delusioni d'amore, che viene fatto esistere il mondo di *Roma*. E così il film ci consegna anche la madre più vera di tutti: Cleo, che non ha potuto avere figli propri perché ha abortito (un'emorragia scatenata dallo choc del massacro del *Corpus Christi*); così alleva, cura i bambini

della sua datrice di lavoro. *Roma*, in questo senso, ci parla, e in maniera rara, di un “Terzo Mondo” guardato, finalmente, senza esotismi o filtri patetici, ma con uno sguardo che restituisce dignità e gratitudine a un’umanità subalterna e invisibile che continuamente ha nutrito e curato l’Occidente.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO